

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

NOVEMBRE 1938



S O M M A I R E

DEUX STATUES GOTHIQUES AU MUSÉE DE SALINS-DE-JURA, PAR M^{me} L. LEFRAНCOIS-PILLION. ¶ LES PRIMITIFS FRANÇAIS (FIN), PAR M. L. DIMIÈR. ¶ L'ŒUVRE DE JEUNESSE DE PUVIS DE CHAVANNES, PAR M. R. JULLIAN. ¶ FRANÇOIS LE MOYNE, PAR M. J. WILHELM. ¶ UN PORTRAIT DE FEMME INCONNUE PAR RUBENS, DANS LA COLLECTION ROYALE DE ROUMANIE, PAR M. A. L. MAYER.
¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES. ¶ MUSÉOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un épéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.
S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.
MM. le duc d'ALBE.
VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.
S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.
D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.
ROBERT JAMESON.
José LAZARO.
L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.
G. R. SANDÓZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.
EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.
HENRI FOCILLON, professeur au Collège de France.
LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.
PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.
ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).
POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.
CHARLES PICARD, membre de l'Institut.
LOUIS REAU, professeur à la Sorbonne.
GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.
JEAN BABELOON, conservateur du Cabinet des Médailles, *rédacteur en chef*.

CONSEIL DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

- MM. BERNARD BERENSON;
J. PUIG I CADAFALCH;
Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;
MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;
AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;
GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;
NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;
FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphia;
Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;
MM. J. B. MANSON;
A. L. MAYER;
Ugo OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;
FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;
JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;
PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);
F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;
F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;
ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;
LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;
JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;
W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABOUNNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25×30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
à partir du 1^{er} 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom : Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

N O V E M B R E 1 9 3 8

Deux statues gothiques au Musée de Salins-de-Jura, par <i>Mme L. LEFRANÇOIS-PILLION</i>	201
Primitifs français (fin), par <i>M. Louis DIMIER</i>	208
L'œuvre de jeunesse de Puvis de Chavannes, par <i>M. René JULLIAN</i> , conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon.	237
François Le Moyne, par <i>M. Jacques WILHELM</i>	251
Un portrait de femme inconnue par Rubens dans la collection royale de Roumanie, par <i>M. August L. MAYER</i>	258
Bibliographie	259
Revue des Revues	263
Muséographie	264

Sur la couverture de ce fascicule est reproduit un détail de *Pierre II et saint Pierre*, peinture de l'Ecole française du xv^e siècle. (Voir l'article de M. Louis Dimier, *Primitifs français*, p. 208.)

M A N I F E S T E S

Les grandes secousses, ou les grandes pénitences, provoquent des examens de conscience et de fortes résolutions. Voici donc des manifestes qui tendent à reconstruire la France et, pour ne parler que de ce qui nous regarde, à régénérer l'art français. On ne saurait qu'être d'accord avec la sagesse qui s'imprime dans Beaux-Arts, mais on regrettera peut-être que l'initiative vienne de la critique et non pas des artistes, frappés une bonne fois de la foudre, sur le chemin de Damas. Au fait, quelles sont les étoiles surgies qu'il faille adorer? Si de sains principes exposés dans un journal apportent la plus petite modification dans le monde des arts, c'est qu'il y a quelque chose de changé dans la République. Jusqu'ici, le commentaire venait après l'œuvre. Que des peintres ou des sculpteurs se montrent dociles à des théories — fût-ce les plus respectables, où on leur parle de beauté et de probe technique — voilà un symptôme assez déconcertant et peut-être fâcheux. Songeons aussi que tous les mots que l'on prononce en cette affaire sont dépourvus de valeur absolue et de constance historique. Un philosophe anglais des plus subtils, M. Collingwood, nous rappelle, dans un livre récent, que le mot art n'a point d'équivalent ni en grec ni en latin, aux époques classiques, qu'aujourd'hui même il est fort malaisé d'en définir le sens précis, et que nous ne pensons pas sur ce point comme nos grands-pères du XIX^e siècle, ni comme Ruskin, ni comme Oscar Wilde, ni comme Baudelaire, ni comme Taine. Le kalon ne peut plus être approché que par le subterfuge de l'analogie. Bref, notre vocabulaire même est sujet à caution. Spectateurs et non poètes, c'est dans le temps qu'il faut le considérer, avec ses variations et l'irisation de ses nuances, sans préjuger de la fallacieuse immobilité que l'avenir semblera lui conférer. La tradition, par exemple, est un concept à posteriori, qui ne peut guère déterminer un mouvement actif. C'est là où nous voyons le danger de la position prise par le critique, au-devant du peintre qu'il incite. Au contraire, ledit critique aurait son mot à dire en son rôle de public. Nul n'a cure de nous révéler ce que demande, exige, subit le consommateur. L'art établit une relation entre deux éléments ou deux pôles, dont un seul paraît digne d'attention : la fonction créatrice. Mais la réaction du patient, en parle-t-on? Que représente au juste l'Art, en tant que denrée nutritive pour chacun de nous, en cet âge bénî? Est-ce un besoin, et primordial? Quels sont nos appétits, nos nausées, nos facultés d'absorption? Y a-t-il un goût? Peut-on discerner dans les foules les indices d'un élan qui rejoindrait celui du thaumaturge? L'amateur n'est-il qu'un sujet sur quoi l'on peut tenter toutes les expériences, in anima vili? N'oubliions pas qu'en ce qu'on appelle les « grandes époques », l'artiste pouvait compter — plus ou moins — sur une audience, pour laquelle il ne nourrissait pas un mépris romantique. La conception du musée dont il faut, en fin de compte, forcer l'entrée — par intimidation, parfois — n'a-t-elle pas faussé ou rendu périmée l'association jadis instituée entre l'acteur et l'agi? Un des problèmes qui se pose ne serait-il pas de ranimer la clientèle?

DEUX STATUES GOTHIQUES AU MUSÉE DE SALINS-DE-JURA

Le très modeste petit musée, installé à Salins-de-Jura, dans l'ancienne chapelle du Collège des Jésuites, renferme, entre autres épaves d'établissements religieux disparus, deux magnifiques morceaux de sculpture française (et très probablement parisienne) appartenant à cette période indécise de l'extrême fin du treizième siècle ou du début du quatorzième, moment où le style « classique » commence à faire place à ce que l'on peut appeler le « baroque » gothique (si l'on adopte une terminologie nouvelle que, pour ma part, je trouve assez justifiée).

Ces deux statues¹ plus grandes que nature, en pierre, portant des traces abondantes d'une polychromie, sans doute restaurée, mais non récente, passent pour provenir de l'église Saint-Jean-Baptiste qui se trouvait justement sur la place même que borde d'un côté l'ancien collège. Le fait que l'une d'elles, hélas ! très mutilée, représente justement le Précurseur confirme puissamment cette tradition à l'appui de laquelle n'existe aucun texte.

La seconde figure est une Vierge à l'Enfant d'un admirable style et qui n'a subi que les injures les plus communes, encore que la cassure du nez, chez la mère comme chez l'enfant, soit bien déplorable dans une œuvre de telle valeur; la main droite de Marie, ainsi que le sceptre ou la tige qu'elle portait sûrement, ont, par ailleurs, disparu ainsi que le bras gauche du petit Jésus, mais ce sont là malheurs courants.

1. Elles furent, en 1924, l'objet d'une invraisemblable tentative de vente au profit d'un antiquaire de Paris. Grâce à une véritable levée de boucliers d'habitants de Salins qui surent alerter des autorités plus compétentes, le complot put être dénoncé à temps, et les statues, objets du litige, réintégrèrent bientôt l'ancienne chapelle des Jésuites.

La statue tout entière a plus d'un trait commun avec le type que j'essayais de caractériser ici même il y a quelque temps¹ et qui semble s'être définitivement constitué dans la région parisienne aux environs de 1330 : geste de l'Enfant, familiarité relative des deux personnages entre eux, détail de la draperie du manteau enveloppant complètement le bras droit de Marie... Cependant, de plus nombreuses particularités tendent à faire attribuer à la Vierge de Salins une date nettement antérieure.

Tout d'abord, l'ensemble de la figure est long, sensiblement d'aplomb sur les deux jambes, sans presque de « hanchement » et sans aucun effet de draperie en largeur ; le manteau croise ses deux bords sur le pli du coude droit en un mouvement d'écharpe d'une grâce extrême, un des pans descendant presque jusqu'aux pieds, l'autre relevé dans la masse pour dégager la main. Qu'il s'agisse, d'ailleurs, de la robe ou du manteau, toute la draperie de cette belle statue est ample et coulante, d'un art extrêmement sobre et savant, encore dans la plus belle tradition du treizième siècle : les plis y sont comme gonflés, sans nulle sécheresse ni convention, tels que les donne naturellement une belle étoffe lourde ; les bords libres des lès, que ce soit au manteau de Marie ou à l'extrémité du drapelet de l'Enfant, retombent, comme il est normal, suivant leur pente, en escaliers, mais sans dessiner aucune de ces volutes enroulées, soulignées dans leur creux par une ombre noire en forme de larme, si caractéristiques du plein quatorzième siècle, et qu'on voit s'ébaucher dès son début². Quant au visage, s'il s'écarte nettement de l'épannelage triangulaire caractéristique du treizième siècle (*Vierge dorée d'Amiens*), il ne manifeste encore presque aucun des traits souvent stéréotypés dès 1340 : il s'inscrit dans un ovale régulier assez plein ; le front bombé est plutôt bas ; ce qui reste du nez l'indique comme ayant dû être assez long et droit ; et si le menton, un peu lourd, est sensiblement redoublé, la bouche, grande et très individuelle, un peu pincée comme si elle se retenait de sourire, garde une expression de bonté grave, assez rare parmi ses sœurs ; enfin, les yeux en amande, regardant vers l'Enfant avec le léger strabisme que l'on connaît, sont enchâssés dans une arcade sourcilière assez prononcée.

Le voile, court sous la couronne, est comme doublé à droite d'une sorte de fichu, afin de permettre au petit Jésus ce geste (dont nous ne saurions préciser la date d'apparition, mais qui est devenu le lieu commun le plus courant du quatorzième siècle) : geste de saisir avec la main droite l'extrémité droite du voile de sa mère³.

Le visage de l'Enfant n'est pas, comme nous le constatons le plus souvent à cette époque, la réduction à l'échelle enfantine de celui d'un garçonnet de huit à

1. G. B.-A., 1935, novembre.

2. Et c'est parce que ces volutes sont déjà si prononcées à la *Vierge* du trumeau de Reims que je me refuse à la croire antérieure à l'extrême fin du siècle.

3. Parfois, c'est le voile lui-même qui est allongé à droite pour permettre ce geste ; exemple de la formule de Salins : *Vierge de Mézières*, G. B.-A., décembre 1935, p. 217 ; de la seconde : *Vierge de Courtemer*, ib., p. 223.

douze ans; mais, pour paraître moins âgé, je ne suis pas sûre qu'il gagne en beauté (même si l'on fait abstraction, ce qui est assez difficile, de la mutilation du nez); en tout cas, la rondeur pesante des joues qui lui donne un caractère de réalisme assez curieux, l'empêche de ressembler à sa mère, ressemblance qui est, un trait fréquent et très touchant de la plupart de nos Vierges du quatorzième siècle.

Notons enfin que, si le modelé des parties de nu, torse du petit Jésus, main gauche de Marie, surtout, est remarquable, le traitement très conventionnel et sec des cheveux chez l'un comme chez l'autre n'est pas de même qualité que le reste de la facture, et nous aurons sans doute suffisamment caractérisé cette très belle œuvre.

En lui attribuant une date qui ne nous paraît guère pouvoir être plus tardive que 1310, nous pensons tenir compte de tous ces caractères de style comme aussi de celui du feuillage assez bosselé et retroussé (feuillage d'orfèvre, dirait-on) du diadème de la Vierge.

Quant au *Saint Jean-Baptiste*, dont les jambes mutilées sont réduites à l'état d'informes moignons, dont la tunique traditionnelle faite d'une toison de mouton (jadis dorée) coupe court à



Phot. Chenu

FIG. 1. — LA VIERGE DE SALINS.

toute analyse de draperie, seule la tête, chez lui, peut être objet d'étude, mais il se trouve que c'est un morceau exceptionnellement brillant, un des plus beaux peut-être que nous ait laissés cette époque d'évolution rapide. Certains traits : le front relativement bas, le dessin de la racine du nez, celui des yeux et leur enchaînement, ne sont pas sans rappeler l'auteur de la Vierge, mais l'ensemble du modelé, le traitement des cheveux témoignent d'une liberté, d'une maîtrise singulièrement plus grandes et, même, si l'on redoute de constater, dans une telle œuvre, comme une nuance d'académisme déjà menaçante, même si l'on préfère un art plus retenu, plus sobre et visant moins, pour tout dire, à l'expressionnisme, on ne peut se défendre de reconnaître tout ce que cette tête du *Saint Jean-Baptiste* de Salins représente d'éclatante virtuosité aux confins du treizième et du quatorzième siècles.

Plus encore qu'au *Saint Jacques* de Beauvais ou à certaines figures de Reims, celles de l'atelier du *Bel Ange*, dont elle aurait éliminé la grâce acide, la manière et la fantaisie, c'est à certains *Apôtres* de la Sainte Chapelle qu'elle fait penser¹, mais elle me paraît nettement supérieure par une nuance indéfinissable de morbidesse, très rare dans la sculpture française : il semble bien que la bouche (même en tenant compte d'une cassure de la lèvre supérieure) ait été voulue entr'ouverte, et le dessin charnu des lèvres est, en tout cas, très rare à cette époque, ainsi que le regard profond et mélancolique qu'une savante polychromie des prunelles excelle à suggérer.

Mais une des statues de Salins s'impose encore à notre attention par un trait bien inattendu. En effet, la robe de la Vierge porte, comme agrafe de corsage, non pas une de ces fibules simulées dans la pierre ou figurées par quelque verroterie que nous sommes habitués à voir en cette place, mais un disque dont la matière constitue, dans cet emploi, une prodigieuse rareté : un disque d'émail translucide² sur or, à fond vert, orné de fleurettes alternativement rouges et blanches, celles-ci d'émail opaque. D'autres joyaux de même technique : disques plus petits, losanges très menus, ou rectangles, ornent encore le diadème de la Vierge et même la bordure, ouvrage en manière de broderie, de son manteau, en alternant avec de simples verroteries dont quelques témoins nous ont été conservés, comme si, tout de même, on avait senti le besoin de mettre quelques bornes à une telle prodigalité de matières précieuses ou comme si l'on avait disposé d'un nombre limité de ces plaques d'émail.

Or, et c'est là un fait capital, les émaux de la Vierge de Salins font partie d'un groupe d'objets devenus extrêmement rares et qui ne durent jamais être très nombreux car leur production semble avoir été brève et localisée. Mais, des rares témoins que l'on en connaît jusqu'à présent (une quinzaine en tout), quelques-uns se rattachent à deux des monuments les plus insignes de l'art et de l'histoire du moyen âge français : l'autel des reliques de la Sainte Chapelle du Palais de Paris et le buste-reliquaire de saint Louis appartenant au même sanctuaire³.

1. Sur ces figures d'apôtres, voir P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis*, Paris, Pégase, 1929, pl. 69, p. 66; Louise Lefrançois-Pillion, *Les statues de prophètes du Musée de Troyes*, G. B.-A., 1932, p. 353, fig. 10 (où l'on trouvera d'autres éléments de comparaison, notamment la tête du *saint Joseph* de Reims); la tête du *Saint Jacques* du Musée de Beauvais est reproduite dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, II^e, 692, 439, et dans Vitry et Brière, *Documents de sculpture du moyen âge*, pl. LXXXI. Je ne pense pas qu'attribuer à notre figure une date plus tardive serait la rendre plus explicable : ce n'est pas dans ce sens de la beauté formelle et régulière que le plein XIV^e siècle a donné de grandes œuvres.

2. Les émaux de cette sorte étaient nommés « de plique » ou « plitte », de *plicatura* (pli). En effet, la matière vitrifiable y était coulée entre les bords, repliés à angle droit, de la plaque d'or et les petits rubans du même métal posés debout, voir C. Enlart, *L'émaillerie cloisonnée sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien* (travail publié après la mort de l'auteur par J.-J. Marquet de Vassélot (*M^{es}* et *Mémoires Piot*, 1927)). Il est extrêmement curieux que C. Enlart (dont l'initiative, en 1913, est à la base du classement des statues de Salins) ne cite pas les émaux de la statue de la Vierge dans un travail qui est précisément le recensement minutieux de toutes les pièces de cette famille. En revanche, il signale un émail semblable sur la poitrine de la Vierge de l'*Adoration des Mages* dans une châsse de N.-D. de Tournai. Les émaux de la Vierge de Salins sont mentionnés sans commentaire par M. Frantz Marcou dans la fiche descriptive de la statue au département des objets mobiliers classés du Service des Monuments historiques.

3. Ce sont les fragments qui, après beaucoup de vicissitudes, ont abouti au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, où on peut les voir dans une vitrine à gauche de l'entrée de la salle d'exposition.



Phot. Chenu

FIG. 2. — LA VIERGE DE SALINS. (Détail.)



Phot. Chenu

FIG. 3. — SAINT JEAN-BAPTISTE DE SALINS.

des Chefs-d'œuvre²; celui-ci est absolument de la famille, et des émaux de la Sainte Chapelle et des nôtres : est-il excessif de penser qu'il ait la même date et la même origine que le reliquaire disparu de la Vraie Croix : date de 1308 et origine royale?

Enfin, en 1328, Mahaut d'Artois s'adresse à Paris pour faire réparer des émaux à un Etienne ou Estevenin de *Salins*³. Voici — peut-être — le lien, jusque-là difficilement perceptible entre des œuvres, exécutées le plus souvent par la cour de France, et celles qui ornent la statue provenant d'une petite église du Jura.

Il est vrai qu'il existe et qu'il existait sans doute en France dès le quatorzième

1. A vrai dire, comme C. Enlart lui-même l'insinue ailleurs, il n'est pas du tout certain que l'orfèvre, maître du reliquaire, soit aussi l'auteur des émaux ; mais nous verrons plus loin un autre artisan faire œuvre alternativement d'orfèvre et d'émailleur, techniques qui devaient se cumuler.

2. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, Musées d'Art Moderne du quai de Tokio, 1937, catalogue n° 1212.

3. Voir Richard, *Mahaut d'Artois*, p. 253, note, cité par C. Enlart.

Enfin, les textes cités par M. Enlart nous livrent le nom de l'auteur de ces précieux morceaux dont la ressemblance avec nos émaux saute aux yeux ; il s'appelait Guillaume Julien, travaillait au chef de saint Louis de 1298 à 1305, et mourut vraisemblablement en 1316¹. Le même Philippe le Bel (pour qui Guillaume Julien exécuta le reliquaire en question), mariait, en 1308, à Boulogne, au roi d'Angleterre, sa fille Isabelle ; à cette occasion, il faisait don à l'église Notre-Dame de cette ville d'un reliquaire de la Vraie Croix ; ce précieux morceau n'existe plus, mais il subsiste, conservé actuellement à l'église Saint-François-de-Sales de la même ville, et provenant de Notre-Dame, un reliquaire du Saint Sang que l'on vit figurer à la récente Exposition

siècle plus d'une localité du nom de Salins qui pourraient se disputer l'orfèvre Estevenin. Mais la présence, en si grand nombre, sur notre statue, de ces joyaux qui auraient représenté, pour tout autre que leur auteur, une somme très considérable, n'est-elle pas ici assez significative?

Avant que l'idée de ce rapprochement nous soit apparue, nous nous plaisions à imaginer quelque bienfaiteur insigne, en rapports étroits avec le milieu parisien, et dotant de ces inestimables trésors une église particulièrement chère. Mais les archives de Saint-Jean-de-Salins (à supposer que nos statues proviennent bien de cette église) semblaient muettes sur ce point¹. Qui sait si le donateur inconnu n'est pas Estevenin lui-même qui, vivant au voisinage de la cour et favorisé de commandes princières², ne devait pas avoir de peine à s'assurer le concours d'un excellent tailleur d'images?... Cessons de chevaucher la chimère, mais pas avant qu'on nous ait concédé que notre hypothèse n'est pas entièrement gratuite.

Les textes cités par M. Enlart montrent, d'ailleurs, qu'on possédait, dans les trésors, de ces plaques non montées, attendant leur emploi, comme on y possédait des perles ou des gemmes. Les plaquettes Martin-Lé-Roy au Musée de Cluny (salle de l'Orfèvrerie) sont munies de petits anneaux de métal servant à les coudre sur une étoffe. Ainsi, en ornant de ces joyaux l'ourlet du manteau de la Vierge de Salins, le donateur inconnu ne faisait que se conformer à la mode féminine du temps.

En tout cas, la présence de ces plaques, dont l'origine semble circonscrite entre l'extrême fin du treizième siècle et le premier quart du quatorzième, tend encore à confirmer la date que nous proposons plus haut pour nos deux statues... Et l'on voit de quel intérêt pour l'histoire de notre sculpture, pour l'histoire de notre art même de cette époque, sont les admirables morceaux de Salins-de-Jura.

Louise LEFRAНCOIS-PILLION.

1. Au témoignage de M. Davillé, archiviste du Jura.

2. Il y en a toute une liste (et ce sont des commandes d'orfèvrerie) dans la note de l'ouvrage sur Mahaut d'Artois, ci-dessus cité, note que M. de la Roncière lui-même a eu l'extrême obligeance de relever pour nous.



FIG. 4. — ÉMAIL ORNANT LA ROBE
DE LA VIERGE DE SALINS.

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

VI*

RÈGNES DE CHARLES VIII ET DE LOUIS XII

Cette époque est signalée en France par l'entrée de plusieurs ouvrages italiens, recherchés des grands seigneurs, sur l'idée qu'ils en prirent en traversant la péninsule quand ils allaient à la conquête de Naples avec le roi, ou sur la réputation d'artistes dont l'exemple allait enfanter notre Renaissance, Mantègne, Ghirlandaï, etc. Ce qui suit ne fera pas mention de ces nouveautés, mais des ouvrages seulement qu'une chaîne continue rattache à la production précédente.

JEAN BOURDICHON, *suite.*

FUNÉRAILLES DE LA REINE¹. 1484, 8 janvier. A Jean Bourdichon, enlumineur et peintre du roi² demeurant à Tours, (somme ordonnée) pour avoir fait la stature et représentation de ladite feue dame, peinte selon sa semblance, etc., pour mettre sur le parement à l'entrée de Cléry, où ladite dame a été enterrée (suit autre compte des besognes adjointes).

Pub. par Guiffrey, *Nouv. Arch. de l'Art français*, an. 1878, p. 194.

COMPTES DE LA REINE³. 1484-85. Pour deux grandes chaires tournées⁴ par lui peintes et dorées pour ladite dame.

COMPTES ROYAUX. Avoir peint quatre étendards... d'un soleil d'or, d'un saint Michel... semés de roses et boutons entrelacés. Réparé cinq paires de bardes⁵ (en l'une desquelles repeint) plusieurs colombes blanches.

1490. Audit Bourdichon, peintre et valet de chambre du roi (somme) pour avoir fait six hommes d'armes⁶ (suit détail)... deux hommes d'armes à cheval... un cheval bardé... et plusieurs autres patrons, tant d'Espagnols que de Hongres, et autres habits à pied et à cheval.

(A lui somme ordonnée) pour un image de Notre-Dame mis en un tableau avec trois rois⁷, laquelle est environnée d'un soleil, et la lune sous ses pieds, et un tabernacle⁸ par-dessus environné de l'arc-en-ciel, et sur les deux coins⁹ l'Annonciation, et au bas dudit tableau trois pages qui tiennent trois chevaux... et au plus bas trois histoires, l'une de la Nativité de Notre-Seigneur, l'autre comment l'ange (l') annonce aux pastoureaux, et l'autre est le Roi lequel saint Louis et saint Charlemagne présentent; et à l'entour d'icelle image sont plusieurs (anges) qui jouent des instruments.

Item en deux tableaux l'histoire de saint Christophe avec la Trinité en un rocher, et plusieurs rochers à l'entour cette Trinité.

* Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, N° 879, juillet-août 1936, 882, décembre 1936, 891, novembre 1937, 896, avril 1938 et 899, septembre 1938.

Item trois images de Notre-Dame en trois tableaux : l'une est dedans un soleil tenant son enfant, en une nue qui environne tout, avec les quatre Evangélistes aux quatre coins du tableau; l'autre assise sur une chaise, et y a quatre anges qui soutiennent un ciel par-dessus, et est tout à l'entour environnée d'autres anges; l'autre vêtue de fin azur doré.

Item la généalogie du duc de Bourbon; ... le patron de deux robes et de six hoquetons¹⁰, d'un étendard..., d'une crosse et d'une mitre, aussi des bains... de Bourbon l'Archambault¹¹; item le patron de la vraie croix et des six lampes dudit Bourbon. Item pour avoir fait plusieurs croix en l'église des Bonshommes de Montils-les-Tours.

Pour avoir pourtrait le patron des monnaies de Nantes, item la ville et le châtel de Nantes¹² et divers patrons et couleurs, item toutes les histoires de la Vie de la Madeleine qui sont en la chapelle du feu trésorier de Bretagne.

Le patron de 8 étendards, 4 paires de bardes, 6 paires de chausses, 6 images de saint Michel combattant, les patrons de 4 arbalétriers, de 4 archers, panneaux et pommes de pin.

Deux images de Notre-Dame, l'une faite de blanc et de noir assise¹³ sur un drap de cramoisi que quatre anges tiennent... vêtue de son manteau de fin azur, tenant son enfant tout nu.

Item le roi et la reine¹⁴ en deux tableaux auprès du vif, et mademoiselle de Tarente¹⁵...; encore ledit Seigneur entier vêtu de velours tanné.

Item quatre tableaux, dont en l'un y a sept histoires de frère Jean Bourgeois¹⁶ qui prêche avec son disciple, le roi... étant à genoux; en l'autre y a une dame qui joue aux pignes de cœur¹⁷; en l'autre y a un rapporteur et un grand palais; et en l'autre est l'image de la mort selon l'anatomie, tout son corps semé de vers, laquelle est dedans un cimetière où il y a plusieurs sépultures entaillées.

1491. Pour couvrir une paire de vigiles.

COMPTE DE LA REINE. 1492. (Récompense à lui) en faveur de plusieurs histoires qu'il a faites et enluminures pour ladite dame.

COMPTE ROYAUX. Avoir peint une histoire pour monditseigneur.

1494. Etendards pour le vaisseau du duc d'Orléans allant à la conquête de Naples¹⁸; sur trois étendards une image de Notre-Dame et les armes d'Orléans et de Milan.

1499. Décembre. A Jean Bourdichon, peintre ordinaire dudit seigneur¹⁹, pour ses gages.

Pub. par Douet d'Arcq et autres, *Archives de l'Art. fr.*, IV, 8.

1507. 28 mars. Anne reine de France... Nous vous mandons que... vous bailliez à Jean Bourdichon, peintre et valet de chambre de monseigneur (somme), pour la récompense de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enluminé unes grandes heures pour notre usage et service, où il a mis et employé grand temps, qu'aussi en faveur d'autres services qu'il nous a ci-devant faits.

Pub. par Guiffrey, *Nouv. arch. de l'Art fr.*, an. 1880-81, 3.

1507-8. Pour les devises²⁰... peintes... sur les étendards des archers de la garde du roi..., bannières de trompette..., cotte d'armes des hérauts.

1509. Dépense de la mule du maître.

1511. Avoir peint sur l'enseigne des cent Suisses saint Michel combattant un dragon, un porc-épic couronné.

1513. *Processus de vita et miraculis Francisci de Paula.* — *Johannes Bourdichon deponit quod post obitum dicti Francisci, accessit ad conventum Minimorum²¹, et vidi corpus defuncti exanime, et ut similitudinem vultus ejus depingeret, molavit et impressit.*

1516. A Jean Bourdichon, peintre et valet de chambre du roi²² (somme ordonnée) pour plusieurs pourtraits qu'il a faits par ordonnance dudit seigneur, et pour avoir pourtrait ledit seigneur au vif.

1520. Figure de saint Michel sur la tente du roi au Camp du drap d'or (somme) pour avoir doré et étoffé (ledit), le serpent et grosse pomme au-dessous d'icelui.

Pub. par Douet d'Arcq et autres, *rec. cit. même lieu.*

1521. Juillet, Françoise Bourdichon, fille du feu sieur Jean Bourdichon, en son vivant peintre et valet de chambre du roi..., constitue... Jean Périgault, son époux, son procureur général.. pour disposer... des héritages à elle échus par le décès de feu Jean Bourdichon et Barbe Collebarbe ses père et mère .

Pub. par Grandmaison, *Nouv. arch. de l'Art fr.*, an. 1872, 146.

1. Charlotte de Savoie, veuve de Louis XI. Cléry, où elles eurent lieu, était le lieu choisi par celui-ci pour sa sépulture.

2. Charles VIII.

3. Alors Marguerite d'Autriche encore enfant, destinée à Charles VIII, et qu'on élevait à Amboise.

4. Sens inconnu.

5. Armures.

6. Leur habit.

7. L'Adoration des Mages accompagnée de celle des bergers.

8. Dais.

9. Extrémités.

10. Casques.

11. Un plan de ces bains, apparemment.

12. Autre plan.

13. C'est-à-dire qu'elle a ce drap pour fond.

14. Anne de Bretagne.

15. Charlotte d'Aragon, nièce d'Alphonse, roi de Naples, que détrôna Charles VIII, alors âgée de douze ans.

16. Moyne de Myans en Savoie, célèbre par ses réformes et ses prédications, écouté du roi sur les affaires d'Eglise.

17. Jeu inconnu.

18. Avec le roi, dans l'expédition que la journée de Fornoue termina.

19. Le roi Louis XII.

20. Emblèmes.

21. Du Plessis du Parc, fondé avec l'ordre tout entier par le saint, que Louis XI avait tiré de Calabre, et qui le consola dans la mort. Il venait d'y mourir à quatre-vingt-treize ans.

22. François I^r.

ŒUVRES CONSERVÉES, MINIATURES

I. LES GRANDES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE : cinquante et une pleines pages de LA VIE DE LA VIERGE ET DU SAUVEUR, APÔTRES, ÉVANGÉLISTES, MARTYRS ET DIVERS SAINTS; cent quarante MARGES DE FLEURS de plus de trois cents variétés avec insectes et papillons.

H. 300, l. 190. Gouache sur vélin. Fond d'or aux marges. Cab. des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris, latin 1474. Longtemps exposé au Musée des Souverains, n° 51. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 178; de l'Art Français, Londres, 1932, n° 752 c.

Information touchant la vie et les miracles de saint François de Paule. — Jean Bourdichon dépose qu'après la mort dudit François, s'étant rendu aux Minimes²¹, il vit le corps du défunt privé de vie, et que pour se mettre à même de le peindre, il le moula et prit l'empreinte.

Reconnu dans le témoignage ci-dessus, qui en assure l'auteur. Le portrait de la reine, présentée par sa sainte patronne, accompagnée des saintes Marguerite et Ursule, est peint en tête de l'ouvrage, sur un crayon communément suivi dans les autres portraits de cette princesse. Gravé en couleur par Curmer. Daté par les comptes, 1504 (fig. 1).

2. HEURES DE CHARLES VIII. LA VIE DE LA VIERGE. CHRIST BÉNISANT en tête. DAVID, JOB, SAINTS DENIS et MICHEL, en grand; en tout 14 sujets, deux initiales historiées.

H. 180, l. 104. Gouache sur parchemin, fond d'or massé. Cab. des Manuscrits de Paris, latin 13701. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 177.

Reconnu par M. Emile Mâle. Les armes de France couronnées répandues dans le volume attestent le destinataire.

3. HEURES D'ARAGON. Soixante-quatre pleines pages de la VIE DE LA VIERGE ET DU CHRIST, DAVID, LA MORT, LES ÉVANGÉLISTES et divers saints; 120 marges d'ornements. En queue et pleine page, les armes de Frédéric III, roi de Naples.

H. 245, l. 532. Gouache sur parchemin rapporté. Cab. des Manuscrits de Paris, latin 10532. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 178.

Reconnu par M. Emile Mâle. Le prince, que les armes en queue du volume lui assignent pour destinataire, dernier des rois de Naples de la branche cadette d'Aragon, retiré à Tours en 1501, y mourut en 1504.

4. MISSEL DE TOURS. Six pleines pages de la VIE DE LA VIERGE et neuf de la VIE DU SAUVEUR.

H. 410, l. 288. Gouache sur parchemin. Cab. des Manuscrits de Paris, latin 886. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 179.

Reconnu par M. Emile Mâle. Les armes des Fumée répandues dans l'ouvrage obligent de lui reconnaître pour destinataire soit Hugues, soit Hardouin Fumée, successivement abbés de Beaulieu, de 1481 à 1521.



Arch. photogr.

FIG. 1. — JEAN BOURDICHON. — ANNE DE BRETAGNE.
(Bibliothèque Nationale.)

COPIÉ EN GRAVURE

5. PORTRAIT DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE, TROIS QUARTS A DROITE.

H. 208, l. 149. Lettre : *Vrai portrait de S. François de Paule, copié sur l'original qui est conservé à Rome au Vatican, lequel fut envoyé au pape Léon X par François I^r, roy de France. L'edit original fut tiré sur lui le jour de son décès par maître Jean Bourdichon, peintre du roi Louis XII, selon qu'il porte ou procès de canonisation qui fut fait à Tours par les évêques de Paris, d'Auxerre et de Grenoble l'an 1513.* Graveur, Michel Lasne. Une réplique en contre-partie datée de 1646.

La lettre est confirmée, quant à l'auteur du tableau et aux circonstances de son exécution, par un des témoignages ci-dessus. Ce qu'elle ajoute du don fait par François I^r au pape Léon X, et de son existence au temps où l'estampe fut tirée, apporte la suite de son histoire.

La grande magnificence d'exécution des Heures ne peut dissimuler la faiblesse des talents dont le peintre y a fait preuve, dans les figures comme dans les fleurs. Les tableaux encore inconnus que les recherches à venir pourront mettre à son compte, changeront peu de chose sans doute à cette observation, qui porte sur l'essentiel de l'art, dessin, disposition, etc.; en sorte que, Fouquet disparu, la production de Touraine ne recouvre d'honneur que de quelques tableaux anonymes, n°s 4 et 6 ci-après.

JEAN HAY

Signalé à la mémoire par ces seuls vers de la *Couronne Margaritique*, de Lemaire de Belges :

*Et toi, Jean Hay, ta noble main chome-elle¹,
Viens voir Nature avec Jean de Paris².*

1. Si tu n'as rien à faire.

2. Viens voir dans ses ouvrages, non pas l'imitation, mais la nature même : lieu commun dans l'éloge des peintres. L'invitation part de la cour de Marguerite d'Autriche, où l'auteur exerçait ses fonctions, et engage l'artiste à se rendre de Blois (sans doute) à Lyon pour y admirer les œuvres de Perréal.

ŒUVRE CONSERVÉE

LE DIEU DE PITIÉ.

Bois, h. 39 cm., h. 30. Gothique au dos : *Magister J. Cueillette aetatis 64 annos, notarius et secretarius regis Karoli octavi hoc opus insigne fecit fieri per M. Jo. Hey Teutonicum pictorem egregium 1494.* Musée de Bruxelles, n° 955. Acquis en 1923. Vente publique à Paris, 1921.

Découvert à Chécy, environs d'Orléans, en 1910. Le nom du peintre, d'abord mal lu, a été reconnu par M. de Mély : *teutonicus* (allemand ou flamand) relatant non pas le patronyme, mais la nation. Jean Cueillette, qui commanda l'ouvrage, reconnu par M. Henri Stein, était bourgeois de Vendôme, seigneur de Chicheray et

de Freschines-en-Blésois, et, outre secrétaire du roi, trésorier du duc de Bourbon.
Date relevée : 1494.

JEAN PERRÉAL, DIT DE PARIS

TRAVAUX D'ENTREPRISE POUR LA VILLE DE LYON

COMPTES DE LA VILLE. 1488, 16 avril. A Jean de Paris (somme ordonnée) pour avoir adressé¹ le chariot (qui portait saint François de Paule au Plessis).

1485. 6 décembre. ENTRÉE DU CARDINAL DE BOURBON². Peint deux écus, un lion, un cerf ailé, etc.

1489. ENTRÉE DU DUC DE SAVOIE³, mêmes services.

22 février. ENTRÉE DU ROI⁴. Mistères, moralités, feintes (travestissements), décoration des portes et des places. A Jean de Paris, qui a fait et secouru la ville, et trois semaines a vaqué aux inventions et fait patrons (dessins) de rhétoriquee (inscriptions). Un lion au jardin de Pierre Scize, en statue naturelle, bourné et peint...; un saint Michel (de peinture) à l'église Saint-Eloi.

1492-93. Mandé avec Clément Troe, maître maçon, pour conseiller l'hôpital que le chapitre de Saint-Paul doit faire.

1494, 15 mars. ENTRÉE DE LA REINE⁵. Mistères et pièces montées. Présent à la reine, un beau lion d'or assis sur ses fesses, et de ses deux pelotes devant tenant une coupe d'or... et cent belles pièces d'or faites en façon de médailles dedans la coupe... et une belle targette⁶ ceinte d'une belle ceinture d'or aux armes de la reine.

1499. ENTRÉE DU NOUVEAU ROI⁷. Avoir devisé (dirigé) tous les mystères, fait les patrons tant desdits mystères que des cartes, toiles et targettes; au brodeur pour la paille (le dais) et à l'orfèvre pour le porc-épic⁸ d'or donné audit seigneur.

1506, 21 juillet. ENTRÉE DE FRANÇOIS DE ROHAN, NOUVEL ARCHEVÈQUE. Mêmes services.

1508, 15 janvier. Visite d'un pont du Rhône et sa réparation.

28 août. Qualifié de contrôleur.

1515, 5 février. Lettre du maître écrite de la Cour, exprimant au consul le mécontentement du roi.

1517, 11 février. Travaux publics.

28 mars. ENTRÉE DU DUC D'URBIN⁹. Pour ce que M. le contrôleur Jean de Paris a pris plusieurs peines pour la ville, nivélé plusieurs rues, etc. (somme à lui ordonnée).

1522, 15 mars. Commission de conduire de nouvelles fortifications¹⁰.

OUVRAGES D'ART AU SERVICE DE MADAME DE SAVOIE¹¹

1509, 15 novembre. LETTRE DU MAÎTRE A CELLE-CI. Madame, depuis le temps que (voulûtes) que je fusse payé d'une pension... j'ai été en cour (à la cour du roi) en cette dernière guerre contre les Vénitiens¹²... et quand j'ai été arrivé à Lyon, j'ai trouvé Jean Lemaire¹³ lequel me dit votre instruction touchant trois sépultures¹⁴ que voulez faire en l'église près de Bourg..., qu'on vous en avait fait quelques patrons... mais que s'il était possible d'en faire un de quelque mode digne de mémoire, que vous l'aurez agréable. Si (en conséquence) me suis mis après.

1510, 27 juillet. COMPTES DE LA PRINCESSE. (Somme ordonnée) à Jean Perréal, notre peintre et valet de chambre, pour trois mois de ses gages... et à cause des pourtraits par lui faits et qu'il nous a dernièrement envoyés pour dresser les sépultures que nous faisons faire en notre couvent de Saint-Nicolas les Bourg en Bresse.

1511, 1^{er} février. LETTRE DE LA PRINCESSE AU MAÎTRE. Puisque Jean Lemaire nous a laissé¹⁵, nous ne voulons avoir pour contrôleur de notre édifice de Brou que vous.

1511, 8 décembre. Je. Michel Colombe, habitant de Tours et tailleur du roi..., confesse avoir reçu (somme) pour nos peines de faire la sépulture en petit volume de feu Mgr Philibert de Savoie... selon le portrait et ordonnance faits de la main de Jean Perréal de Paris, peintre et valet de chambre ordinaire du roi... ensemble l'élévation et¹⁶ la plate-forme (plan) de son église, mêmement touchant la sépulture des deux princesses dont nous avons les portraits et tableaux (modèles pour la sépulture) faite de la main de Jean de Paris..., pour lesquelles choses être faites j'ai retenu le double de la plate-forme de ladite église faite et ordonnée sur le lieu, mesurée de la main de Jean de Paris.

1512, 14 mai. DE LEMAIRE A LA PRINCESSE. J'ai baillé à Jean de Paris tout ce que j'ai pu recouvrer¹⁷ de patrons faits de la main de Michel Colombe, et ledit Jean a étoffé lesdits patrons de couleurs.

20 juillet. DE PERRÉAL A LA MÊME. Je crois que vous avez reçu la sépulture de pierre ensemble les images... J'ai fait l'ordonnance des patrons pour faire les (dix) Vertus. Michel Colombe est après... S'il vous plaisait me commander qu'ainsi je fasse les Vertus¹⁸, ce me fera plaisir. Mais je doute que pour le temps¹⁹ vous êtes lasse de Jean de Paris, tant par paroles rapportées qu'autrement... Je vous supplie au moins qu'il vous plaise de commander si je ferai les Vertus blanches comme le reste que vous ai envoyé²⁰.

17 octobre. DU MÊME A LA MÊME. Je connais que vous querrez me rebuter²¹... Mais il ne me chaut des... inventeurs de menteries, tant pour Jean Lemaire, dont vous pensez que soie cause, car lui-même m'a menacé à battre pour ce que je lui ai remontré la bonté de la dame qui le traitait, qui est vous, qui l'avez levé de pauvreté et pouillerie... tellement que chacun le connaît pour ce qu'il est.

Recueilli ou pub. par Charvet, *Jean Perréal*.

NOTA. — Deux lettres omises ici : de l'artiste à la princesse, 4 janvier 1511, et à Bérangier, secrétaire de celle-ci même jour, comme certainement forgées par Benjamin Fillon. Quoique la seconde m'ait été montrée en prétendu original chez un marchand d'autographes de Paris en 1932, les grimaces d'imitation d'ancien, des termes insolites, des centons pillés de Bernard Palissy, m'empêchent absolument d'y croire. Moins évidemment fabriquée, la première, pour des causes du même genre, ne me semble pas plus authentique.

SERVICE DU ROI

1483 à 1489. Jean de Paris, valet de chambre de la Reine²², ses gages. A Jean de Paris peintre dudit seigneur²³, dépense de son cheval.

Pub. par Guiffrey, *Nouv. arch. de l'Art fr.*, an. 1878, 200.

1514. FUNÉRAILLES DE LA REINE. Pour avoir besogné à la feinte et ressemblance après le vif de (la défunte).

2 septembre. LETTRE DU ROI AU DUC D'YORK A LONDRES. Quant à la venue de la reine ma femme²⁴... et des choses requises (pour cela)... je vous remercie de la diligence que vous y avez faite, ainsi que le seigneur de Marigny et Jean de Paris m'ont écrit... Et quant à ce qu'avez retenu avec vous ledit seigneur et Jean de Paris pour aider à dresser ledit appareil à la mode de France, vous m'avez fait plaisir en ce faisant.

Pub. par Laborde, *Renaissance des Arts*.

1515. FUNÉRAILLES DU ROI. A Jean Perréal dit de Paris, au vivant du feu roi Louis son valet de chambre, (somme) pour étendards à l'image de saint Michel, écussons, bannières de trompette (et autres décos) de la Salle des Tournelles²⁵, de Notre-Dame de Paris et de l'église Saint-Denis en France. Avoir fait le visage dudit roi après le vif, et une perruque selon la sienne, fait le corps, bras et jambes, vêtu d'habits (et semblables besognes). Peint la chapelle ardente, chariot du corps, etc.

Pub. par Guiffrey, *Nouv. Arch. de l'Art fr.*, an. 1879, 21.

Décès de l'artiste apparemment survenu 1528, 3 juillet, puisque Édouard Grand est mentionné à sa place comme conducteur des fortifications de Lyon.

Charvet, *Jean Perréal*.

NOTA. — L'assertion consignée au catalogue de l'exposition des Primitifs français (1904), que l'artiste était peintre du duc de Bourbon, ne peut se fonder que sur celle de Maulde la Clavière, lequel, trouvant lors de l'expédition du roi en Guyenne (1487) où Mme de Beaujeu le suivit, un fourrier de ce prince nommé Jean de Paris, en conclut (*Histoire de Louis XII*, II, 173) que c'était Perréal. Mais ce nom est trop commun pour supporter cette conséquence, en sorte que le fait est contrové.

Telle apparaît, d'après les témoignages d'archives, la carrière du maître sans nulle mention d'œuvres de peinture. Seuls se rapportent à celle-ci les faits suivants, émanés de sources certaines, quoique moins précises dans leur objet.

LETTRE DU ROI LOUIS XII A GUILLAUME DE MONTMORENCY²⁶, de Lyon, 26 juillet (1499)²⁷. Quand la chanson sera faite par Fenin, et vos visages pourtraits par Jean de Paris, ferez bien de les m'envoyer pour montrer aux dames de par deça²⁸, car il n'y en a point de pareils²⁹.

DE GEOFFROY TORY, DANS LE CHAMPFLEURY, à côté d'un I et d'un K dessinés comme les autres lettres, sur les proportions d'un corps humain dont le contour est dans la lettre : Figure que j'ai faite après celle qu'un mien seigneur et bon ami Jean Perréal, autrement dit Jean de Paris, valet de chambre et excellent peintre des rois Charles huitième, Louis douzième et François I^e, m'a communiquée et baillée mout bien pourtraite de sa main.

DE JEAN D'AUTON HISTORIOGRAPHE, SUIVANT LA COUR EN ITALIE EN 1499. Un nommé Jean de Paris, peintre du roi, dit avoir vu à Milan, peu de jours avant que le roi célébra à Lyon les noces de Claude sa fille et du duc d'Angoulême (1501), la semblance d'un enfant monstrueux né et mort n'avait guère... Or avait celui Jean de Paris pourtrait la figure dudit monstre après le vif, lequel montra au roi et à plusieurs autres, du nombre desquels je fus³⁰.

DE LEMAIRE DE BELGES, DANS LA LÉGENDE DES VÉNITIENS³¹. De sa main... il a satisfait à la curiosité de son office et à la récréation des yeux de Sa très chrétienne Majesté, en représentant à la propre existence (au naturel) tous les citramontains, les cités, les villes, châteaux de la conquête, et l'assiette d'iceux... fleuves, montagnes, la planure du territoire, le désordre de la bataille, gisants, mutilés, fuyants, l'impétuosité des vainqueurs, l'exaltation des triomphants.

MARGUERITE REINE DE NAVARRE, DANS L'HEPTAMÉRON, IV^e journée, nouv. 32. Quand (le gentilhomme) fut retourné devant le roi (Charles VIII) son maître, ayant parlé de la beauté de (sa

maîtresse), envoya (le roi) son peintre Jean de Paris pour lui rapporter cette dame au vif, ce qu'il fit³².

DE MAULDE LA CLAVIÈRE. A Milan (lors de l'expédition de Louis XII, que suivait l'artiste) le marquis de Mantoue lui demanda un tableau. Notre portraitiste (Perréal) s'excusa sur la multiplicité de ses occupations.

Gazette des B.-Arts, an. 1895, t. II. Référence inutilisable.

1. Préparé.
2. Premier de cette maison, frère de Pierre II, duc de Bourbon.
3. Charles, nouveau duc, rentrant dans ses Etats, de France, où Louis XI son oncle l'avait retenu.
4. Charles VIII.
5. Anne de Bretagne.
6. Petit bouclier.
7. Louis XII.
8. Emblème du prince.
9. François-Marie de la Rovière premier de cette maison, neveu de Jules II.
10. Ordonnées par François I^{er}.
11. Marguerite d'Autriche, veuve alors de Philibert le Beau, à qui elle fut mariée après que son engagement à Charles VIII eut été rompu.
12. Conduite par le roi en conséquence de la ligue de Cambrai, commencée avril 1509, et d'où la cour rentra en juillet suivant.
13. De Belges en Hainaut, pédant et cacographie aux gages de plusieurs princes, informé des peintres de son temps, dont il a mis la renommée en rimes, alors au service de la princesse.
14. De Philibert le Beau, de Marguerite de Bourbon sa mère, et de la princesse elle-même, visibles aujourd'hui dans la fameuse église de Brou.
15. Pour le service d'Anne de Bretagne, à laquelle on le trouve en effet engagé en 1512, non sans ressentiment de la duchesse de Savoie.
16. *De* dans le texte, non corrigé par l'éditeur.
17. *Retrouver* dans Charvet, erreur évidente.
18. Que je mette en couleur les modèles taillés par Michel Colombe.
19. Je crains que pour l'ipstant.
20. Les Vertus qui sont blanches, comme le reste que j'ai peint.
21. Que vous voulez me renvoyer. Dernier témoignage de l'entreprise, enregistrant la disgrâce de l'artiste, apparemment préparée par le ressentiment de la princesse contre Lemaire, qu'on représente à celle-ci comme étant toujours l'ami de Perréal, et que Perréal essaie de noyer pour se sauver.
22. Anne de Bretagne.
23. Louis XII.
24. Marie d'Angleterre, nouvellement épousée.
25. Logis royal en ce temps-là, à l'endroit de la place des Vosges d'à présent.
26. Apparemment écrite dans le voyage que le roi fit en Italie, allant à la conquête de Milan.
27. Sans millésime, supposée de 1507 par l'éditeur, chose impossible : le roi ne s'étant trouvé à Lyon (allant en Italie) à la date dite, que dans l'expédition du Milanaïs, 1499.
28. Dames d'Italie. *Deçà* est pour *délâ*, comme on en trouve plus d'un exemple.
29. Au monde. L'éditeur l'entend en Italie, ce qui n'est pas le sens naturel. Dans son *Histoire de Louis XII*, le même résume ce témoignage ainsi : « Chanson faite par Fenin avec des illustrations de Jean de Paris. » L'interprétation est gratuite.
30. Le fait prouve qu'avant de faire le voyage d'Italie dans l'expédition de Venise en 1509, il avait fait celui de Milan dans l'expédition de 1499. Au témoignage de Lomazzo, Léonard de Vinci avait aussi dessiné un pareil monstre. Sur quoi Renouvier ayant écrit que « notre Français se rencontra ici (en cela) avec ce peintre d'un grand nom », des lecteurs distraits ont répandu la fable de relations nouées en Italie entre Perréal et Léonard.
31. Pamphlet écrit contre cette république pour le service du roi, dans le temps de la ligue de Cambrai 1508, que Louis XII lui livra la guerre. Une rhétorique dans laquelle nage le morceau et que je supprime, ne laisse pas discerner l'exactitude des faits.
32. Anecdote apparemment démarquée quant aux lieux, comme beaucoup de traits dans ces contes ; le fait cependant peut être cru.

La production provençale qui va suivre n'enregistre nul ralentissement sur celle de l'époque précédente. Elle se poursuit dans les mêmes conditions d'applications et de débouchés. Louis Bréa, de tout temps en renom dans la province, en marque l'étape dernière dans le plan de cette histoire.



Arch. photogr.

Fig. 2. — LOUIS BRÉA. — NOTRE-DAME-DE-PITIÉ ENTRE SAINT MARTIN ET SAINTE CATHERINE.
(Eglise de Cimiez.)

JEAN DELACOUR

Du diocèse de Strasbourg, habitant de Marseille.

1456. Pour Etienne Guillemin barbier à Aix, refait le retable des saints Côme et Damien fondé par Jacques de Villemus aux Frères Prêcheurs : d'une Vierge à l'enfant entre ces deux saints ; à droite deux histoires desdits, à gauche deux de saint Sébastien ; à l'angle droit de l'autel, grande figure de saint Côme, de saint Damien à l'angle gauche ; sur un mur à droite saint Georges à cheval et figures compétentes.

1457. Engagé chez Enguerrand Quarton.

Rés. par Requin, *Sociétés des B.-Arts des Départements*, an. 1889.

1461. Pour Jean Henriot orfèvre, retable d'un saint Eloi, grande figure ; sur les côtés 6 histoires du saint ; au scabellon le Christ et Notre-Dame, les saints Jean, Marthe, Barthélémy, le donateur, sa femme et ses enfants.

1480 à 1491. Panneaux pour l'entrée du roi de Sicile¹. Armes du roi² à l'hôtel de ville de Marseille et au portail royal. Payé d'un plan de la ville présenté au roi en ambassade.

Pub. par Arnaud d'Agnel et Isnard, *Bull. arch.*, an. 1929.

Rés. par Labande, *les Primitifs de la Provence occidentale*.

1484. Auteur avec Jean Boucher, tous deux habitants d'Avignon, d'un retable pour Barthélémy Reynaud de Marseille : d'un Christ en croix sur le Calvaire, avec les histoires semblables à celles du retable des Frères Mineurs, chapelle Saint-Michel; à droite saint Jean-Baptiste, à gauche sainte Ursule; au pied du retable³ Notre-Seigneur au sépulcre et 5 ou 6 histoires de la Passion; supercel, saints Lazare et Marthe; scabellon, les douze apôtres. Devant d'autel, figure de Notre-Seigneur dans un ciel d'orpiment.

1485. Aux mêmes résidant à Marseille, retable commandé par testament de Romée Arnieu; de 3 grandes figures : saint François aux stigmates, saint Bonaventure et sainte Elisabeth; supercel, l'Annonciation avec des étoiles d'orpiment; scabellon, Notre-Dame de Pitié à droite, à gauche saint Jean, au milieu le Christ en croix; aux bords du retable saint Claude et saint Thomas de Cantorbéry.

Pub. par Barthélémy, *Bulletin arch. du Com. des travaux historiques*, an. 1884.

JEAN BOUCHER

Habitant de Marseille.

1485. Engagé à Jacques Chabas prêtre, d'un retable de saint Etienne et de saint Jacques, haut. 1 m. 76, supercel 55 cm., larg. 2 m. 20, en 5 parties, chacune son histoire dans 44 cm. en carré; 6 sujets de saint Etienne au supercel, 9 du même et 2 de saint Jacques au haut du retable; sur le corps du retable, 3 figures de 1 m. 32 : saint Etienne au milieu, du côté de l'évangile saint Jacques, de l'autre sainte Catherine.

Pub. par Barthélémy, *rec. cit.*

MARTIN PACAUD

Du diocèse de Bourges, citoyen d'Avignon.

VITRAUX. 1469. Verrières à Montpellier.

Rés. par Requin, *rec. cit.*

1475. Pour Raimond de Montferrat marchand d'Avignon, vitrail dans le chœur de Saint-Pierre, même dimension que celui que Pierre Marin commanda⁴ : *Noli me tangere* et autre figure.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

BANNIÈRES. 1469. Pour la confrérie de Saint-Eloi d'Aix: le saint et 3 anges : de chaque côté 3 histoires sous des dais; armes du roi et de la cité.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1480. Pour les Chevaliers de Saint-Jean, 8 bannières, 2 à l'image de la Vierge, 2 à celle de saint Jean-Baptiste, les autres aux armes du pape et du roi de France. Pub. par Requin, *rec. cit.*

DÉCORATION. ENTRÉES DU CARDINAL DE LA ROVÈRE⁵. 1476. Histoires pour l'ornement des rues, 208 blasons aux armes du pape et de la cité.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*; pub. par le même, *Avignon au XV^e siècle*.

1481. Chêne chargé de glands, douze Apôtres, figure personnifiant la ville.

Rés. par le même, *Primitifs de la Prov. occ.*

RETABLES. 1471. Pour le Luminaire⁶ des Ames du purgatoire à Marseille, à l'autel de la confrérie : Notre-Dame et la Trinité.
Rés. par Barthélémy, *rec. cit.*

1474. Par testament de Jeanne de Sade, femme de Rostan de Laudun, marché passé d'un retable dans la chapelle de celle-ci aux Cordeliers d'Uzès. Des vitraux joints.

1475. Pour Jean de Mareuil évêque d'Uzès, parement d'autel dans la chapelle que ledit érige aux Célestins d'Avignon, à l'exemple de celui du maître-autel des Clarisses⁷, et peindre sur le mur à l'entrée de la chapelle une Madeleine.
Rés. et pub. par Requin, *rec. cit.*

1485. Pour la confrérie de Saint-Trophime d'Arles, retable du saint vêtu d'évêque, sur fond d'azur damassé, 6 histoires du saint; au superciel le Christ en croix et deux anges tenant les instruments de la passion; scabellon, 3 miracles du saint. Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

PIERRE GARNIER DIT PRÉFICHAUX

De Bourges. Au service du roi.

1476 à 1478. Doré la pomme du pavillon du roi⁸. Un plan de Rome. Avoir fait le Cerf avec le crucifix en Arles⁹. Peintures grandes et petites. Avoir peint maître Alibez¹⁰ et tous ses outils.

1478-79. Drap peint aux arbalétriers qui tirent au blanc de la butte à la foire de Lyon, avec certains dits dessous, que le roi a faits¹¹. 24 targettes¹², 2 bannières, un bannerot, les coutières¹³ de la poupée du lutz¹⁴ de monseigneur, et 18 lances. Ecussons à Peyrolles aux armes de Françoise, bâtarde¹⁵ de la Roche.

RETABLES. 1480. Pour un retable que nous (le roi) lui avons fait faire pour feu petite Françoise, lequel nous avons envoyé en l'église de Peyrolles.

Pour un retable de saint François, que nous avons envoyé à l'ermitage de notre bastide de Marseille.
Pub. par Arnaud d'Agnel, *Comptes du roi René*.

1488. Pour le maître-autel de la cathédrale d'Aix, commandé par Rolin Barthélémy, président de la Cour des Comptes. Vierge à l'enfant couronnée par deux anges, champ de maçonnerie¹⁶; superciel, l'Ascension, d'un côté saint François avec le séraphin¹⁷, de l'autre saint Christophe avec l'ermite; sous la Notre-Dame 8 saints; scabellon, la Résurrection et les Apôtres.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

NOTA. — Le même artiste depuis 1482 au service de René II duc de Lorraine. V. ci-dessus, chapitre IV.

SIMON MASCLÉT

D'Avignon. Citoyen d'Aix.

1473. Retable pour l'hôpital du Saint-Esprit, h. 1 m. 32, scabellon 38 cm. La Pentecôte entre l'Annonciation et le Baptême de Notre-Seigneur; au superciel l'Agnus Dei; au scabellon le Christ en croix entre Notre-Dame et saint Jean, les 11.000 vierges, la Madeleine et une vieille en prière.
Pub. par Coste, *Soc. des B.-Arts des Dép.*, an. 1893.

1482. En collaboration avec Antoine Renaud, une Notre-Dame de Consolation pour Pierre Lebon bénéficiaire de Saint-Sauveur.



Arch. photogr.

FIG. 3. — LOUIS BRÉA. — SAINT NICOLAS ET PLUSIEURS SAINTS. (Cathédrale de Monaco.)

1483. Pour Jeanne veuve de Jacques Martin notaire, retable haut. 1 m. 76, larg. 1 m. 65, d'une Vierge à l'Enfant, champ damassé, entre sainte Marguerite et saint Pierre, deux priants; superciel la Trinité; scabellon, Jésus en croix et les douze Apôtres.

1484. En exécution du legs de Pierre Artaud de Ventrabon pour l'église du lieu, retable haut. 1 m. 10, scab. 33 cm., larg. 1 m. 32, d'une Vierge à l'Enfant entre saints Pierre et Jean-Baptiste, le donateur et deux fils à droite, sa femme à gauche; scabellon, le Christ et les Apôtres.

1485. Bannière pour la confrérie Saint-Côme-Saint-Damien d'Aix, 2 m. 20 sur 1 m. 76 : 3 images de chaque côté, Notre-Dame entre les deux saints, 8 histoires.

1486. Mise en couleur du monument du roi Charles III¹ à la cathédrale Saint-Sauveur, œuvre de Pierre Fouquet sculpteur. Rés. par Labande, *ouv. cit.*

JEAN CHANGENET

Dit de Bourgogne, du diocèse de Langres, habitant d'Avignon.

1485. Retable pour la communauté de Mazan, diocèse de Carpentras : saint Nazaire et saint Celse.
Pub. par Requin, *rec. cit.*

1487. En exécution du testament de Jean Chabert, retable au maître-autel de l'église de Barbentane : Vierge à l'Enfant, le donateur présenté par saint Jérôme, sa femme présentée par sainte Catherine et saint Antoine de Padoue, fond de paysage représentant Barbentane.

1488-89. Même testament, à Saint-Agricol, pareil sujet. Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1490. Demeure à Bourg en Bresse.

1491. Retour à Avignon, Pour Françoise Rangois de l'Ordre de Sainte-Praxède, retable d'un Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; à droite la donatrice et sainte Catherine, à gauche la Madeleine; supercel, Dieu le père entouré d'anges, et de chaque côté un ange tenant un instrument de la passion; scabellon, à droite Descente de croix, à gauche Résurrection, milieu Mise au tombeau. Armoyé de la donatrice.
Pub. par Requin, *rec. cit.*

Un plan d'Avignon, avec montagnes et rivières, à présenter au pape, pour un différend encouru avec les officiers royaux.
Pub. par Pansier, *Histoire du Livre*, I, 103.

1492. Retable pour Jacques Antouard, à mettre en l'église Notre-Dame-de-Nazareth à Valréas.
Pub. par Requin, *rec. cit.*

Retable aux Frères Mineurs de Tarascon. Rés. par Labande, *ouv. cit.*

Peinture des portes de l'orgue pour la cathédrale de Narbonne.

Décoration pour le service funèbre du pape Innocent VIII aux Cordeliers.

1493. Retable pour Thibaut Macé, prévôt de l'église d'Uzès.

Autre pour Nicolas Moussard, prieur de Sèderon, diocèse de Gap. Pub. par Requin, *rec. cit.*

Solde d'un retable de saint Sébastien, aux Dominicains d'Avignon. Rés. par Labande, *ouv. cit.*

17 janvier 1495. Mentionné défunt. Rés. par Requin, *rec. cit.*

NOTA. — Le même artiste requis en 1490 d'un retable pour le parlement de Dijon, que sa mort laissa inachevé, et que le maître qui vient termina. V. chap. IV.

JEAN GRASSI

Dit de Piémont, du diocèse d'Ivrée, habitant d'Avignon.

TRAVAUX DIVERS. 1481. Mise en couleur du baldaquin au-dessus d'un retable de sculpture aux Célestins d'Avignon.

1485. Acompte sur la peinture des portes des orgues pour l'église Sainte-Marthe.

1495-97. Blasons et autres ouvrages avec Delabarre et Vilatte¹⁸ à l'hôtel de ville.
Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1495. Mise en couleur du tombeau d'Antoine de Comps, consul d'Avignon, dans la chapelle de l'Ange gardien à Saint-Dizier. Rés. par Requin, *rec. cit.*

1498. ENTRÉE DE CÉSAR BORGIA¹⁹. Clefs d'or, tant pour la momerie²⁰ à la maison de ville, comme pour les amourisques²¹.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

RETABLES. 1489. Pour chapelle érigée par Dominique Panisse, bourgeois d'Avignon, aux Frères Prêcheurs de cette ville. Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean; d'un côté saint Dominique, de l'autre saint Antoine de Padoue avec le donateur; scabellon, les douze Apôtres. Armoyé.

1489. Pour le même, même chapelle, retable de saint Antoine de Padoue, consistant en 5 histoires et le donateur, selon le modèle qu'on a remis à l'artiste. Sur les volets: la Nativité, l'Adoration des Rois, le Trépassemement de la Vierge; l'Assomption; au scabellon 3 histoires du sacrement de l'autel et *depingere rotunditatem et voltam dicti reta-* et peindre aussi la rondeur et la voûte dudit buli²² et in medio facere Deum patrem, et cer- retable²² au milieu, d'un Dieu le père et de cer- tos prophetas, et in summitate voltae angelos. tains prophètes, et en haut de la voûte des anges.

Soldé par Charles Baralier d'un retable dans sa chapelle aux mêmes Frères Prêcheurs : les 10.000 martyrs et les 11.000 vierges.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1498. Aux mêmes Dominicains encore, pour la Confrérie de Notre-Dame d'Humilité, un tableau des trois Rois, saint Joseph, saint Simon, une roche, tous les bergers (*rupem, pastores omnes*), etc.; supercel d'azur étoilé.

Pub. et rés. par Requin, *rec. cit.*

1499. Retable terminé pour l'église d'Eyrargues.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

NOTA. — Le même artiste requis en 1499 de terminer le retable commencé par Changenet et de se rendre à Dijon pour peindre le donateur et sa famille à placer dans le tableau. V. chapitre IV.

JACQUES MONNIER

Habitant d'Avignon.

TRAVAUX DIVERS. 1482. Mise en couleurs d'une Notre-Dame pour l'hôpital d'Avignon.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1485-92. Une carte de la Durance et du Rhône à envoyer en France. Modèle de la manche des courriers. Ecussons. Mise en couleur de la Vierge en façade de l'hôtel de ville.

Pub. par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1912.

RETABLES. 1486. En exécution du testament de Nicolas Delacroix, marchand de Valence en Catalogne, retable de 1 m. 54 en carré, décompté supercel et scabellon: Vierge à l'Enfant assise couronnée par deux anges: à droite saint Nicolas avec le donateur, à gauche sainte Catherine avec une donatrice en habit catalan; au scabellon la Résurrection, Notre-Dame et saint Jean, fond d'or; supercel, Dieu le père et deux anges.

1497. A la commande de Gilles Lombard²³ prieur de Saint-Honorat de Lérins, retable sur toile pareil à celui du Collège de Roure à Avignon, mêmes dimensions: la Vierge entre les saints Pierre et Victor d'un côté, Paul et Honorat de l'autre; au scabellon 4 histoires de saint Pierre.

Pub. par Requin, *rec. cit.*

ETIENNE BOLET

Du diocèse de Troyes, habitant d'Aix.

1485. Mention de l'artiste à Avignon.

Pansier, *Histoire du Livre*, I, 101.

1494. Retable pour Pierre Silvi, teinturier d'Aix, chapelle Notre-Dame à Saint-Jean hors les murs de cette ville : Vierge à l'Enfant sur fond d'or entre saint Jean-Baptiste sur damas vert et saint Pierre sur damas rouge, saint Maurice en chevalier sur cramoisi violet, et sainte Catherine sur damas vert ; supercel, Dieu le père entouré d'anges ; scabellon, le Christ et les douze Apôtres.

1495. Pour Antoine Chancel de Grambois, parement d'autel : le Baiser de la Porte Dorée ; et retable, haut. 66 cm., larg. 1 m. 10 ; sainte Anne portant la Vierge, laquelle porte l'Enfant ; d'un côté sainte Barbe et la Madeleine présentant le donateur, de l'autre saint Jacques présentant l'épouse dudit.

1498. Dernière mention de l'artiste à Aix.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

JÉAN CANAVESIO DE PIGNEROL

1491. Retable d'une Notre-Dame, dix saints, etc., à la pinacothèque de Turin. Signé *Presbyter Johannes Canavesio*, et daté. Provenance, Ligurie.

1492. Peintures à fresque dans l'église de Briga Maritima.

Peintures à fresque dans l'église de Pornazio.

ŒUVRES CONSERVÉES EN PROVENCE

Décoration à fresque dans l'église de Saint-Étienne de Tinée. Signé *Johannes Canavixi Capellanus et... Johannes Baleisono habitatores de Mont. hoc opus pinxerunt.*

On ne connaît d'ouvrage de Jean Baleisono que cette collaboration.

Peintures à fresque dans l'église de Pigna, au-dessus de Vintimille.

CURRAUDI BREVESI ET GÉRARD NADAL DE NICE

LA PASSION DU SAUVEUR, LE JUGEMENT DERNIER, LA VERTU ET LES VICES.

Peinture à fresque des Pénitents Blancs de la Tour-sur-Tinée. Signé *Curraudi Brevesi et Guirardi Nadali, pictores de Nicia, 1491.*



FIG. 4. — LE DAUPHIN CHARLES-ORLAND.
(Collection Carlos de Beistegui.)

Arch. photogr.

ANTOINE BARRI ET JEAN GRÉNET

Tous deux d'Eglise, habitants d'Aix.

1493. Retable commandé au premier par André Renaud de Ventabren, laissé inachevé et terminé par l'autre l'année suivante.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

JOSSE LIFFERIN

Qualifié Picard, originaire du Hainaut, habitant de Marseille.

1493. Auteur comme ouvrier au compte de Philippon Mauroux maître peintre, d'un retable de Notre-Dame de Pitié, entre la Madeleine et sainte Marthe; au-dessous, saint Lazare entre les saints Jean-Baptiste et François; supercel Dieu le père; scabellon, le Christ et les douze Apôtres.

1497. Pour Guillaume Thénard menuisier, retable d'une Vierge à l'Enfant entre saints Jean et Pierre; en bas³, saints Laurent et Antoine, la Madeleine et sainte Marthe; 6 prophètes. Supercel. Dieu le Père entre la Vierge et l'Ange de l'Annonciation; scabellon, le Christ en croix sur le Calvaire.

Pub. par Albanès, *Bull. Arch. du Com. des travaux hist.*, an. 1884.

En collaboration de Bernardin Simond pour le Luminaire⁶ de Saint-Sebastien aux Acoules, le saint entre les saints Antoine et Roch; sur les côtés, histoires du saint; scabellon, Notre-Dame de Pitié, histoires de saint Antoine avec le cochon, et de saint Roch; supercel, Dieu le Père.

Pub. par Barthélémy, *rec. cit.*

1498. Pour Barthélémy Copeau, marchand de Marseille, achèvement d'un retable commandé à Bernardin Simond, c'est assavoir ajouter la figure du donateur, de sa femme et de ses deux fils.

Pub. par Albanès, *rec. cit.*

1499. Pour les Cordonniers d'Aix aux Augustins de cette ville, retable d'un saint Crépin entre saint Louis et saint Crépinien; Dieu le Père et l'Annonciation dans le supercel; au scabellon, la vie de saint Louis.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

Aux Frères Mineurs, pour la confrérie de Saint-Antoine de Padoue, retable de saint Antoine sur fond moitié or bruni, moitié damas or, et de chaque côté 3 histoires; supercel, Dieu le Père, Annonciation; scabellon, le Christ en croix et 4 histoires de saint Antoine.

Pub. par Coste, *Soc. des B.-Arts des Dép.*, an. 1893.

1500. Promesse à Raphaël Rostaing, pour les Fr. Mineurs, chapelle Notre-Dame-de-Bethléem.

penher Nostra Dama en la mech de retaulo ambe l'enfant al bras que tetta, los tres reys a la man drecha que venon uffrir, e a l'altra banda Nostra Dama ambe Joseph e lo petit enfant e l'aze. Adessus Dieu lo paire al mitan, san Teame a la man drecha, e a la man senestra sant Raphael, al pe de Nostra Dama un precant e a l'autre una precanta. A l'escabel tres images, so es Jesus Christ salhant del sepulcre, sancta Barbara e sancta Clara²⁴.

de peindre Notre-Dame dans le milieu du retable, avec l'enfant dans les bras qui tête, les trois Rois à droite, et de l'autre côté Notre-Dame avec Joseph et le petit enfant et l'âne. Au-dessus, Dieu le père au milieu, saint Thomas à main droite, et à main gauche saint Raphaël; aux pieds de Notre-Dame un priant, et de l'autre côté une priante. Sur le scabellon trois images, de Jésus-Christ sortant du sépulcre, de sainte Barbe et de sainte Claire.

Pub. par Albanès, *rec. cit.*, an. 1884.

1503. Pour Marguerite Rabastens, mère de Jacques Rabastens, et Andrée veuve dudit, retable de la Visitation, et du côté où doit être sainte Elisabeth une histoire d'elle, et de l'autre une

de Notre-Dame; dessous une image de saint Jacques. Superciel, Dieu le Père et l'Annonciation, et tout le champ comme celui de Flanjol aux Accoules; scabellon, le Christ et les douze Apôtres.

Pub. par Barthélemy, *rec. cit.*

Mort avant d'achever pour les Dominicains de Saint-Maximin, un retable de la Madeleine à la Sainte-Baume, que le suivant artiste termina.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

BERNARDIN SIMOND

De Vénasque ou Piémont, habitué de l'église de Die, bourgeois de Marseille, habitant d'Aix.

1496. Bannière pour les Tisserands : Trinité sous un dais, les quatre Evangélistes, outils, armes du roi et de la ville.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1497. Pour Barthélemy Capeau, marchand d'Istres, retable à placer dans l'église Saint-Sébastien, près le portail d'Istres : d'une Vierge à l'Enfant debout, outre les saints Jacques et Jean-Baptiste d'une part, et de l'autre Pierre et Sébastien; scabellon, le Christ et les douze Apôtres; supercel, Dieu le père, d'un côté saint Elme et sainte Barbe, de l'autre saint Barthélemy et Marguerite.

Pub. par Albanès, *Bull. arch. du Com. des trav. hist.*, an. 1884.

JEAN CLEMER, DIT HANS

Cousin du précédent, habitant de Saluces, présent à Aix.

1508. Pour Honorade Roux, veuve de Raimond Delalande, retable de Notre-Dame, saint Joseph, l'Enfant Jésus entre deux; la Vierge lève les yeux vers des anges qui portent les instruments de la passion. Volets, à l'intérieur saint Antoine présentant le défunt, sainte Catherine et la donatrice; extérieur, figures à dire, de blanc et de noir.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

16 octobre. Engagé pour l'achèvement du retable de Saint-Maximin, laissé inachevé par Lifferin défunt.

Rés. par Barthélemy, *rec. cit.*

NICOLAS DYPRES

Fils de Colin d'Amiens, qualifié peintre parisien, habitant d'Avignon.

DÉCORATION. 1495. ENTRÉE DU CARDINAL DE LA ROVÈRE⁵. Travaux divers.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1498. Mise en couleur de la Vierge en façade de l'hôtel de ville.

Pub par Pansier, *Annales d'Avignon*, an. 1913.

1499. Armoiries aux portes de la ville, du roi²⁵, du pape²⁶, du cardinal de la Rovère, de l'archiduc d'Autriche²⁷ et de la cité.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1500 à 1512. Au mur de la chapelle des Consuls, 4 figures. Ecussons et autres travaux au même lieu et à Saint-Agricol pour obsèques, et pour la procession en l'honneur de Pie III et de Jules II. Carte du Rhône et de ses îles, de la Durance et des châteaux alentour, et des limites du territoire. Peindre des anges autour de la Vierge de l'hôtel de ville.

Pub. par Pansier, *Histoire du Livre*, I, 127.

1509 à 1517. Bâtons peints, pour la police. Blasons pour les obsèques d'Antoine Florès. Décors de farces.

RETABLES. 1498. Pour Rodrigue Boutin, Notre-Dame de Pitié, Saint-Jean, la Madeleine et les deux Maries, Résurrection, Assomption, fond d'or : au superciel, la Trinité; au-dessus, deux figures tenant des armoiries; scabellon, Annonciation, Visitation, Nativité.

1499. Pour Brisson Novet de Saint-Remi, retable pareil à celui des Dominicains d'Avignon, où sont Notre-Dame, saint Marc et la Madeleine; même grandeur que celui de tous les saints au même lieu. Vierge à l'Enfant couronnée par les Anges, à droite saint Michel, à gauche saint Remi; scabellon, Christ et les Apôtres.

1508. Pour Baptiste de Ponte, 2 m. 20 en carré, d'un Christ en croix entre Notre-Dame et saint Jean; d'un côté saint Jean-Baptiste et le donateur; de l'autre, saint Jérôme et l'épouse défunte dudit; superciel, Dieu de majesté entouré d'anges et de prophètes; fond, moulures, etc., en or bruni comme à celui du grand autel de Sainte-Praxède ou de Jean Chabas à Saint-Agricol²⁸.

1531. Pour la chapelle de Saint-Lazare d'Avignon : Notre-Dame de Pitié entre saints Lazare et Claude; volets à l'intérieur, figures à désigner; à l'extérieur Annonciation de blanc et de noir; Scabellon, Christ en croix entre la Vierge et saint Jean.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

PIERRE BŒUF

Fils de Jacques Bœuf, habitant d'Aix.

RETABLES. 1496. Pour Bartholomée, codame de Vachère, veuve d'Honorat Tassaume, les volets d'un retable de sculpture aux Cordeliers d'Aix.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1500. Pour Etienne Seillan, aux Frères prêcheurs de Toulon, l'Assomption de la Vierge, 10 anges, 4 de chaque côté, un à ses pieds, un sur la couronne, les douze Apôtres en bas; superciel, Dieu le père; scabellon, saint Pierre martyr présentant le donateur.

Pub. par Albanès, *Bull. du Com. des tr. hist.*, an. 1923.

1518. Pour Jacquette Jaufre, veuve de Raimond de Mari d'Aix, retable de Notre-Dame entourant de ses mains la croix de Jésus-Christ; à droite les saints Jean, Barbe, Catherine, à gauche Jacques, Anne. Superciel, Notre-Seigneur apparaissant à sa mère après la résurrection, à droite les Justes sortant des Limbes, à gauche *Noli me tangere*; scabellon, les trois Maries au sépulcre; à gauche, les 10.000 martyrs; à droite, les 11.000 vierges; en bas³ la donatrice et une servante.

1534. Retable terminé pour Honorat Arbaud d'Aups, au défaut d'un confrère défunt.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

BANNIÈRES. 1504. Pour les Laboureurs d'Aix : Adoration des Bergers, armes du roi et de la ville; en bas, les Rois, saint Dominique, la Présentation, Fuite en Egypte, saint Thomas.

Pub. par Coste, *rec. cit.*

1510. Pour Dominique Postis, laboureur de Puyloubier, saint Servuli, saint Pancrace.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

TRAVAUX DIVERS. 1498. Portes des orgues de la cathédrale : intérieur, les saints Honorat et Cyprien bénissant le clergé agenouillé; au-dessus, Dieu le père et les Evangélistes; extérieur, en blanc et noir, l'Annonciation.

Pub. par Albanès, *rec. cit.*, an. 1897.



FIG. 5. — PIERRE II DE BOURBON ET SON PATRON.
(Musée du Louvre.)

Arch. photogr.

1523. Grille devant le chœur de la cathédrale Saint-Sauveur.

1583. Entrée de Saint-Vallier, sénéchal de Provence.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

1534. Dorure de la galère capitaines du baron de Saint-Blancard.

Rés. par Barthélemy, *rec. cit.*

HONORAT LABÉ, ANTOINE RÉGIS

Le premier de Nice, élève de Changenet, le second de Bonesio, diocèse de Mondovi, tous deux habitants d'Aix.

1498. Pour Alayone Bourdon, veuve de Jean Melli dit Quatre Enva, retable en collaboration, de Saint-Antoine; à droite, saint Jean-Baptiste avec Jean Melli et quatre fils; à gauche, sainte Suzanne avec la donatrice et deux filles; superciel, Dieu le père entre la Vierge et l'ange de l'Annonciation; scabellon, une histoire de chacun des trois saints. A faire semblable au retable de saint Nicolas de Tolentino aux Augustins d'Aix.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

CLAUDE ROUX

1497. Engagé chez Bernardin Simond et chez Pierre Bœuf.

1501. Mise en couleur d'un ouvrage de sculpture (Nativité) *Quem genuit²⁹ adorat*, aux Frères Prêcheurs.

1502. Pour Jeannette Gantelme de Treys, veuve de Jean de Bardonneche, retable haut. 1 m. 10, larg. 1 m. 76, de saint François aux stigmates avec un séraphin¹⁷, un compagnon et une église; scabellon, 7 histoires, 6 de la Passion, et une Visitation.

Rés. et pub. par Coste, *Revue historique de Provence*, an. 1901.

CLÉMENT DÉLAMOTTE

D'Orléans, habitant d'Avignon.

1501. Vitrail de l'Arbre de Jessé pour Jean Delasalle, changeur à Avignon, dans la chapelle Sainte-Anne d'Apt.

1503. Pour Auzias de Thésan, sieur de Vénasque et Méthanis, retable de Notre-Dame de Pitié, saint Roch à droite, à gauche sainte Anne et sainte Catherine; scabellon, la Passion; au-

dessus, à droite saint Antoine, à gauche saint Sébastien; supercel, Dieu le Père, anges et chérubins, entre saint Jean-Baptiste et un prophète.

1504. Pour Pierre Baroncelli, mise en couleur d'une crucifixion de Torrisani peintre et sculpteur de Florence³⁰, dans la sacristie des Cordeliers d'Avignon. Rés. par Labande, *ouv. cit.*

NICOLAS GRISSET, JEAN ROBIN, FRANÇOIS VILLATÉ

Le second, du diocèse de Lyon, le troisième, fils de Pierre, habitant d'Avignon.

1502. Peintures de la Chapelle des Notaires : saint Joseph et des anges, Vierge à l'Enfant, saint Marc et saint Luc évangélistes.

1. Charles III, frère et successeur de René.
2. Louis XI, par qui le comté fut réuni en 1481.
3. Apparemment un registre inférieur qui se développait au-dessus du scabellon.
4. A Nicolas Froment, v. chapitre III.
5. Depuis, pape Jules II.
6. Nom que plusieurs confréries portaient dans la province.
7. Œuvre de Quarton, v. chapitre III.
8. René.
9. Apparemment un saint Hubert.
10. Personnage inconnu.
11. Devises rédigées par le roi.
12. Petits boucliers.
13. Haubans.
14. Sens inconnu.
15. Du roi sans doute, autrement inconnue.
16. Jointes de pierre imités.
17. Il veut dire le crucifix ailé présent dans ces représentations.
18. Leur histoire au chapitre III.
19. Porteur des bulles du pape que devait suivre l'annulation du mariage du roi.
20. Mascarade.
21. Ou moresques, les danses. Le sens de ces clefs, inconnu.
22. Apparemment le poudrier (*pulverarium*) tel qu'il paraît au-dessus du Buisson de Froment, à Aix, pour préserver le tableau de la poussière.
23. Nommé à nouveau ci-après à l'article de Bréa.
24. Auparavant absent de ces marchés, ou n'y paraissant que dans quelques termes, le provençal y prend place alors dans nombre de pièces d'un bout à l'autre.
25. Louis XII.
26. Alexandre VI.
27. Maximilien.
28. Ouvrages de Changenet.
29. Latin retrouvé; il faut *paruit*.
30. Torreggiani, condisciple de Michel-Ange, auteur de travaux à Florence, en Espagne, au Portugal et en Angleterre, où le tombeau d'Henri VII, à Westminster, est de sa main. Mort en 1519. On ignorait qu'il eût travaillé en Provence.

RAYMOND BOUTIÈRE

Dit du Puy, habitant de Pont-Saint-Esprit.

1509. Pour les Chartreux de Villeneuve-les-Avignon. Chapelle Saint-Pierre, retable, long. 1 m. 48, de la Chute des mauvais anges. Mettre en couleur un saint Michel de sculpture au-dessus.

Rés. par Labande, *ouv. cit.*

ŒUVRE CONSERVÉE

LA CHUTE DES MAUVAIS ANGES.

H. 1 m. 63, l. 2 m. 20. A M. Michel Bernard, château du Breuil-sur-Graveson. De Pochy marchand. Exp. d'Art rétrospectif, Avignon 1891, n° 3.

LOUIS BRÉA

Genuit haec civitas Ludovicum Brea pictorem celeberrimum, qui Niceam urbem et Liguriā totam suo inaudito et admirando pingendi modo illustrare videtur.

Goffredo, *Storia delle Alpi maritime*, cité par Labande, *Gazette des B.-Arts*, an. 1902.

1481. Marché fait avec Blaise de Gradi, d'un Crucifiement pour l'église Saint-Barthélemy des Arméniens¹, à Gênes.

Alizeri, *Notizie de Professori del disegno in Liguria*, II, 291.

1483. 15 février. Engagé sur caution de François de Pavie peintre², d'une Vierge de miséricorde aux Dominicains de Taggia³. A lui payée par les héritiers de Jean Pasqua, 15 avril 1488.

Brès. *Questioni d'arte. Reghezza. Appunti ricavati da documenti inediti*, 151.

17 août. Termine aux frais de Pierre de Fazio notaire, un tableau pour Notre-Dame de Consolation à Gênes⁴.

1485. 13 juin. Pour l'église Saint-Sébastien de Taggia, un saint Sébastien.

Brès. *Questioni d'arte. Reghezza. ouv. cit.*

17 juillet. Pour l'église de Montalto⁵ avec Jérôme de Gênes peintre⁶, un saint Jean-Baptiste.

Brès. *Brevi Notizie*.

1486. 6 mai. Engagé pour un retable aux syndics de Cannes.

Rés. par Labande. *Nice historique*, an. 1902. III.

1488. 28 février. Marché d'une sainte Catherine de Sienne pour les Dominicains hors les murs de Taggia⁷.

Brès. *Brevi Notizie*.

1490. 10 août. Employé pour un panneau de saint Jean dans un retable que peint Vincent Foppa⁸ pour le cardinal de la Rovère⁹ à Sainte-Marie di Castello de Savone¹⁰.

Alizeri. *ouv. cit.*, II, 308.

1492. 26 janvier. Engagé pour une Notre-Dame de Pitié et pour un saint Louis de Toulouse aux Franciscains de Vintimille.

Brès. *L'arte nella estrema Liguria orientale*, 76.

17 octobre. D'une Notre-Dame pour la Confrérie de Sainte-Marie de Saint-Augustin à Gênes.

Alizeri. *ouv. cit.*, II, 313 n. 1.

1494. Terminé une Annonciation pour la famille Asdente aux Dominicains de Taggia¹¹.

1495. 12 mai. Signature d'une Assomption pour la chapelle Chiabrera aux Carmes chaussés de Savone¹².

10 septembre. Signature d'un Baptême du Sauveur dans la chapelle des Curli aux Dominicains de Taggia¹³.

1501, 20 mai. *Pro Aegidio Lombardi monaco insulae Lirinensis priore de Arcibus¹⁴, prefach magistro Ludovico Brea pictori de Nicea, de pingere retabulum ad instar altaris in capella Sancti Honorati (dictae) insulae.*

Pour Gilles Lombard moine de l'île de Lérins, prieur des Arcs¹⁴, prix fait à maître Louis Bréa peintre de Nice, de peindre un retable à l'exemple de celui qui se trouve dans la chapelle Saint-Honorat de ladite île (sujet omis).

Pub. par Raimbaud, *Soc. des B.-Arts des Dép.*, an. 1914.

1503. 22 juin. Engagé envers Paul de Persio avec Laurent Fasoto de Pavie¹⁵ et Jean Barbazelata¹⁶, peintres, pour la décoration d'une chapelle aux Carmes de Gênes.

Alizeri, *ouv. cit.*, II. 203. n. 1.

1509, 27 janvier. Engagement aux recteurs de la Chapelle Saint-Antoine, paroisse de Châteauneuf de Grasse¹⁷, pour un tableau, haut. 9 palmes (1 m. 98), long. 7 (1 m. 54), scabellon et trancison¹⁸ compris. Vie de saint Antoine au scabellon, et sur les côtés deux histoires, figure de saint Antoine au milieu. Au-dessus, le Christ en croix et sur les côtés les saints Pierre et Paul.

Rés. par Brès, *Un Archivio notarile*.

1512. 10 février. Promesse à Théodorine Spinola, caution Fasolo de Pavie, dans le délai de Pâques, d'un grand tableau de tous les saints, pour la chapelle de feu Jean, père de la donatrice à Sainte-Marie di Castello de Gênes.

Alizeri, *ouv. cit.*, II. 321. n. 2.

13 novembre. Commande d'une madone du Rosaire pour les Dominicains de Taggia²¹.

Brès, *Notizie varie*.

1513. 21 février. Tableau aux Frères Mineurs de Gênes pour Bernard de' Franchi.

Alizeri, *ouv. cit.* II. 324. n. 1.

1^{er} avril. Promesse d'une Annonciation entre la Madeleine et saint Nicolas de Tolentin pour la confrérie du Saint-Sacrement des Hospitaliers de Burgo Predis à Gênes.

Même *ouv. cit.* II. 326. n. 1.

14 juillet. Retable pour la chapelle Saint-Lambert au château de Nice.

Cais de Pierlas, *La ville de Nice sous la Maison de Savoie*.

15 octobre. Une Sainte Dévote à lui commandée pour l'église de Dolceacqua²¹ par testament de Françoise Grimaldi, veuve de Luc Doria, seigneur du lieu.

1516. 14 octobre. Un saint Georges pour l'église de Montalto.

1521. 9 mars. Livraison d'une Annonciation promise au Luminaire de Notre-Dame, dans l'église Saint-Martin de Châteauneuf de Grasse.

Rés. par Brès, *ouv. cit.*

1525. Mention des héritiers de l'artiste alors défunt.

Bies, *Diverse Notizie*.

1. Que ce soit celui du Palais Blanc de Gênes, M. Labande a de bonnes raisons d'en douter. Il ajoute en relatant d'après d'autres la commande, qu'on n'a pas la preuve de celle-ci.

2. Inconnu.

3. Petite ville de la Rivière du Ponent, entre San-Remo et Port-Maurice. Le tableau est toujours en place.

4. A la marquise Pallavicini.

5. Au-dessus de Taggia, sur la même rivière Argentine.

6. Inconnu.

7. Aux Dominicains de Taggia.

8. Célèbre peintre milanais mort en 1492. L'ouvrage mentionné compte au nombre de ses plus beaux.

9. Depuis le pape Jules II.

10. En place.

11. En partie ruiné et repeint; en place.

12. Visible à présent à la cathédrale.

13. En place.

14. Non loin de Draguignan, au pied de l'Estérel. L'église du prieuré supprimée, qui sert de paroisse, conserve l'ouvrage.

15. Occupé premièrement par Ludovic le More à Milan, depuis à Gênes, mort en 1518.

16. Ou Barbazerata ou Barbagehata, surnom de Jean de Niccolo, de Rapallo en Ligurie, mort en 1508 ou peu auparavant.

17. Entre Grasse et Vence, non loin des Gorges du Loup.

18. Terme inconnu.

19,20. En place.

21. Au-dessus de Vintimille sur la rivière Nervia.



Arch. photogr.

FIG. 6. — LA VIERGE EN GLOIRE. (Cathédrale de Moulins.)

ŒUVRES CONSERVÉES EN PROVENCE ET À MONACO

1. NOTRE-DAME DE PITIÉ entre SAINT MARTIN et SAINTE CATHERINE.

H. 2 m. 24, l. 2 m. 52. En partie repeint. Dans un cartouche : *Hoc opus fecit fieri condam mobilis M(ar)tinus de Rala, cuius executor fuit nobilis de Dns Jacobus Galeani in 1475 die XV junii, et Ludovicus Brea pinxit.* Eglise du prieuré de Cimiez. Exp. de Turin, 1911; des Primitifs niçois : 1912, n° 42.

Provient de l'ancien couvent de Sainte-Croix, d'où les Minimes les emportèrent en 1546, quand le couvent fut démolî. Date relevée : 1475 (fig. 2).

2. SAINTE MARGUERITE entre SAINTE CATHERINE et SAINT JEAN-BAPTISTE d'une part, LA MADELEINE et SAINT PIERRE de l'autre; au-dessus, LE DIEU DE PITIÉ ASSISTÉ DE LA VIERGE ET DE SAINT JEAN, d'un côté, LES SAINTS MICHEL ET FRANÇOIS, de l'autre LAURENT ET DOMINIQUE. Deux montants de quatre saints dans les bouts.

Bois, h. 2 m., l. 1 m. 80. Signé *Hoc opus factum est tempore venerandi rectoris presbyteri Petri Malavena, massariorum Jacobi Pera, Percivali Cavodari, etc., per me Ludovicum Brea Niciae, 1494, die III novembri.* A M. Paranque de Marseille. Exp. catholique de Marseille, 1935.

Date relevée, 1494.

3. SAINT NICOLAS; sur les côtés, les SAINTS MICHEL, ETIENNE, LAURENT, LA MADELEINE; en haut, le DIEU DE PITIÉ, entre LA VIERGE ET L'ANGE, et SAINT JEAN-BAPTISTE et SAINTE ANNE; aux montants, les SAINTS et SAINTES DÉVOTE, CLAIRE, BERNARD, BARBÈ, BLAISE, BRIGITTE.

H. 2 m. 12, l. 2 m. 60. Repeint. Cathédrale de Monaco. Exp. des Primitifs niçois 1912, n° 13.

Peint pour cette cathédrale, en ce temps-là paroisse Saint-Nicolas. Sur le cadre ancien disparu, se lisait l'inscription suivante : *Hoc opus fuit factum, dominante... Johanne de Grimaldis... Monaci domino... existentibus Autonio Teste... rectore praesentis ecclesiae... ac Ludovico Daniele et Georgio Malavena... massariis ecclesiae praedictae... et completum fuit per Ludovicum Bream... anno 1500 et die XX^e augusti;* par où il est relaté que le tableau se fit aux frais de la paroisse, le 20 août 1500 (fig. 3).

4. LA VIERGE TENANT UN LIVRE AVEC L'ENFANT SUR SES GENOUX, entre les SAINTS PIERRE et JEAN-BAPTISTE à gauche, HONORAT et BENOIT à droite; au-dessus UN CALVAIRE, les SAINTS VICTOR, MARTIN, HONORÉ et MARGUERITE.

Bois, h. 2 m. 74, l. 2 m. 67. Eglise des Arcs en Provence.

L'ouvrage est celui que le texte ci-dessus désigne, comme peint pour l'ancien prieuré du lieu. De l'ouvrage que ce texte lui assigne pour modèle, il reste au monastère de Lérins un panneau de saint Jean-Baptiste et deux autres mutilés de saint Pierre et de saint Benoît, où l'on trouve la ressemblance, mais non l'identité.

Date attestée, 1501.

5. NOTRE-DAME DE PITIÉ entre SAINT JEAN et LA MADELEINE, avec ANTOINE TESTE, curé de Monaco, en donateur. Montants : FLAGELLATION, BAISER DE JUDAS, CHRIST AU JARDIN, CHRIST EN CROIX, PORTEMENT DE CROIX, COURONNEMENT D'ÉPINES.

H. 1 m. 37, l. 1 m. 50. Dans un cartouche : *Hoc opus fieri fecit ven(era)b(il)is Dnus Antonius Teste rector Monaci sub anno Dni 1505, die prima aprilis.* Restauré 1866. Cathédrale de Monaco. Exp. des primitifs niçois 1912, n° 24.

Peint pour cette cathédrale, en ce temps-là paroisse Saint-Nicolas. Date relevée, 1505.

6. LA CRUCIFIXION, SAINT JÉROME et SAINT FRANÇOIS, deux donateurs. Angles, DAVID et ISAË. Montants, les SAINTS et SAINTES HÉLÈNE, CATHERINE, évêque inconnu, HONORAT, ANTOINE DE PADOUE, autre évêque. Scabellon, DIEU



Arch. photogr.

FIG. 7. — PORTEMENT DE CROIX; LE CALVAIRE; MISÉ AU TOMBEAU.
(Eglise Saint-Antoine de Loches.)

DE PITIÉ, BAISER DE JUDAS, FLAGELLATION, COURONNEMENT D'ÉPINÉS, PORTE-MENT DE CROIX..

H. 2 m. 35, l. 2 m. 35 sous clef. Signé *Brêa pinxit 1512*. Eglise du prieuré de Cimiez

Provient de l'ancien Couvent des Frères Mineurs en ville. Date relevée : 1512.

OUVRAGES ANONYMÉS

1. PORTRAIT DE CHARLES ORLAND, DAUPHIN, FILS DE CHARLES VIII, ENFANT.

H. 28 cm., l. 23 cm. Lettre sur le cadre : Charles Orlant dauphin de Charles VIII âgé de...
A M. Carlos de Beistegui. Coll. Ayr. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 110.

Signalé dès 1532 par l'Anonyme de Morelli en ces termes : « *Il ritratto del fanciullo piccolo bambino con la baretta bianca alla francese sopra la scuffia e i paternostri in mano; fu di mano... ed è il ritratto di... acquistado da' soldati nostri nel fatto d'arme del Taro tra la preda regia.* » Le portrait du petit enfant avec le bonnet blanc sur la coiffe, à la française, et les patenôtres (*chapelet*) à la main, ouvrage de (*nom omis*); et c'est le portrait de (*nom omis*) conquis par nos soldats à la journée du Taro (*Fornoue*) dans le butin fait sur le roi. » Preuve qu'alors le portrait ne portait pas d'inscription. Il était conservé dans le cabinet d'André di Odoni. Date assurée par l'âge du prince, 1494.

2. PORTRAIT DU DUC DE BOURBON, PIERRE II, PRÉSENTÉ PAR SON SAINT PATRON, ET D'ANNE DE FRANCE sa femme, qui fut régente, PRÉSENTÉE PAR SAINT JEAN : tableau de deux pièces.

Bois, h. 73 cm., le premier volet 1. 66 cm.; le second rogné, 59 cm. Lettre sur le cadre au premier : *Pierre duc de Bourbon et Dauvergne comte de Clermont, de Fourez (Forez), de la Marche et de Gien, vicomte de Carlat (en Auvergne) et Murat et seigneur de Bourjeulois et Chatel-chinon (Châteauchinon), de Bourbon-Lancey (Lancy) et Danonay, pair et chambrier de France, lieutenant du roi (pendant l'expédition de Naples) et gouverneur du Languedoc, l'an mil CCCC IV^{xx} et VIII. Louvre n° 1004, 1005. Le premier, du Musée de Versailles, cat. Soulié, n° 4027; le second de M. Maciet, 1888. Exp. des Primitifs français 1904, n° 103 et 104.*

La lettre, postérieure à la date qu'elle enregistre, puisque le roi n'allait à la conquête de Naples qu'en 1495, n'en mérite pas moins d'être crue sur cette date, conforme au surplus à l'âge apparent des personnes : 1488.

3. LA VIERGE EN GLOIRE, ENTRE LES MÊMES PRINCE ET PRINCESSE, L'UN PRÉSENTÉ PAR SON SAINT PATRON, L'AUTRE ACCOMPAGNÉE DE SUZANNE SA FILLE, ET PRÉSENTÉE PAR SAINTE ANNE. Au revers des volets, L'ANNONCIATION.

Bois, h. 1 m. 57, l. 2 m. 83, des volets, 63 cm. Le revers en grisaille. Cathédrale de Moulins. Exp. des Portraits nationaux, 1878, n° 17, Universelle 1900, n° 4545; des Primitifs français, 1904, n° 112; de l'Art français, Londres 1932, n° 64.

Apparemment donné par le prince à la cathédrale de la ville dont il faisait sa capitale. Les visages émanent des mêmes crayons que dans le diptyque précédent; l'âge apparent de l'enfant, née en 1491, met le tableau dix ans plus tard, environ 1498.

4. LE CHRIST EN CROIX SUR LE CALVAIRE entre LE PORTEMENT DE CROIX ET LA MISE AU TOMBEAU.

Bois, h. 1 m. 43, l. 2 m. 85. Date inscrite 1485; contre une figure de moine au volet de droite : F I B. Eglise Saint-Antoine de Loches. Exp. des Primitifs français, 1904, n° 69.

Provient de la Chartreuse du Liget. Le comte Durrieu a reconnu dans le moine désigné par des initiales, frère Jean Bourgeois, dont la présence a pour effet de rattacher ce tableau à la cour, où il était en crédit. Date relevée : 1485.

5. LA MESSE DE SAINT GILLES, LA BICHE SAUVÉE AUX BRAS DU MÊME; SAINT REMI BAPTISANT CLOVIS; LE MÊME RÉCONCILIANT UN PÉCHEUR. Au revers du premier, SAINT PIERRE, UN SAINT ÉVÊQUE, superposés. EN DEUX PANNEAUX ET REVERS.

H. 1 m. 22, l. 46 cm. Répartis en quatre sujets. Le revers en grisaille feinte de relief. Celui du second panneau, raboté. A la Galerie Nationale de Londres, le premier panneau. Le premier sujet, nouv. acq. Coll. lord Bessorough, comte de Dudley, Steinkopff, de Mme Stuart Mackensie, de Mme Seaforth. Exp. de l'Académie 1871, 1892, du Burlington Fine Arts Club 1892, de la Société des Antiquaires de Londres, 1915, de l'Art belge à Londres. Le 2^e sujet, n° 1419. Coll. Emenon, Webb, lord Northbrook. Dans le commerce à Paris, le second panneau.

Ouvrage flamand, assurément peint pour la France, car le chœur de l'abbaye de Saint-Denis est fidèlement représenté dans le premier sujet du premier panneau (fait démontré par Viollet-le-Duc), et le portail de Notre-Dame de Paris dans le deuxième du second. Le revers raboté, connu par des photographies antérieures, représentait saint Denis et saint Gilles. M. Max Friedlaender (*Gazette des Beaux-Arts*, année 1937) a décelé la main de l'artiste anonyme dans un saint Jérôme du musée Empereur Frédéric à Berlin, un *Baiser de Judas* de Bruxelles et quelques autres œuvres de même mérite.

6. DÉPLORATION DU CHRIST.

Bois, h. 1 m. 47; l. 2 m. 36. Eglise de Nouans près de Marolles-au-Perche. Exp. de l'Art français, Londres 1932, n° 46; des Chefs-d'œuvre de l'art français, 1937, sous le nom de Fouquet, n° 15.

Présenté par M. Vitry aux Antiquaires de France, 1931. Date suggérée par le style, environ 1500.

NOTA. — La critique qui, sous le nom de *maître de Moulin*, suppose une unité d'auteur entre le n° 3 ci-dessus, et plusieurs pièces qu'on trouve énumérées partout, fonde sur des ressemblances trop légères et méconnaît des différences trop évidentes dans les talents, ou trop avérées dans les époques, pour que j'aie cru devoir m'y conformer ici. J'ai donc laissé de côté la plupart de ces pièces, que rien que cette supposition ne rattachait à mon sujet, et retenu celles-là seules qui pour d'autres raisons, avaient le droit d'y figurer : n° 2 ci-dessus et 15 du précédent chapitre.

COPIES

7. PORTRAIT DE CHARLES VIII, ROI DE FRANCE, trois quarts à gauche.

Bois, h. 40 cm., l. 32 cm. Musée de Versailles, cat. Soulié, n° 3001. Coll. Gaignières.

Copié aux recueils de Gaignières, cab. des Estampes de Paris, Oa 15, fol. 54. Peut-être celui qui fut acheté par Louis XV, de Cohade officier, comme l'écrivit Cochin à Marigny, 31 janvier 1760.

8. PORTRAIT DE LOUIS XII, ROI DE FRANCE, TROIS QUARTS A GAUCHE.

Cabinet Clouet au château de Windsor.

Copie, sans doute unique, d'un portrait dont le crayon a servi à quantité de miniatures du prince, entre autres dans le Ptolémée, jadis à La Gruthuyse, qui est au Cabinet de Paris.

GOUACHES

9. LE MÊME, COURONNÉ DE NAPLES SUR SON BONNET, L'ÉPÉE ET LE GLOBE DANS LA MAIN.

H. 184, l. 158. Sur parchemin. Lettre de Gaignières : *Charles VIII roy de France*. Cab. des Estampes de Paris, recueils de Gaignières, O a 15, fol. 53. Copie du XVII^e siècle.

10. LE COMTE D'ANGOULÈME CHARLES, PÈRE DE FRANÇOIS I^r, TÉNANT UN ŒILLETT.

H. 185, l. 152. Sur parchemin. Lettre de Gaignières : *Charles comte d'Angoulême*. Cab. des Estampes de Paris, recueils de Gaignières. Oa 15, fol. 58.

Copie du XVII^e siècle.

GRAVURE

11. LE ROI LOUIS XII EN MAJESTÉ.

H. 106, l. 95, au trait. Deux montants étrangers à l'original l'accompagnent. Lettre fausse : *Philippe le Bel tenant son lit de Justice de 1301. Peinture du XIV^e siècle*. Musée des Monuments français par Lenoir. T. VIII, p. 4.

Reconnu par M. Georges Huard pour le portrait de Louis XII faisant le milieu d'une prédelle dont le tableau, ci-dessus, chap. IV, anonymes. Il fut ajouté, quand la Grand'Chambre du parlement fut décorée à neuf par ce prince. L'original, aujourd'hui perdu, figurait au musée des Monuments français.

Dans ce dernier chapitre des Primitifs français, le lecteur reconnaîtra sans peine les destinées différentes des trois productions qui en composent l'histoire : production de Bourgogne, production provençale, production proprement de France. La première prend fin tout d'un coup avec l'annexion de la Bourgogne au royaume ; la troisième, relevée un temps par Fouquet, retombe et traîne en végétant, l'existence qui doit laisser place aux interventions italiennes de se produire. Constante dans son abondance au contraire, la production provençale ignore l'éclipse de l'une et ne prépare rien de pareil aux transformations de l'autre. Dans l'obéissance du roi de France, où la range désormais l'extinction de ses princes, la province continue de fournir un siècle durant encore, à l'écart de la cour et de ses grands lieux de séjour, aux commandes d'ex-voto de ses moines et de ses marchands.

FIN

LOUIS DIMIER.

L'ŒUVRE DE JEUNESSE DE PUVIS DE CHAVANNES

LES tableaux de jeunesse des grands peintres! Ils ont l'éclatante fraîcheur, le parfum aigrelet et aussi l'apparence inachevée des premières floraisons printanières, et nous nous plaisons à deviner en eux, après coup, la promesse des maturités fécondes; nous y cherchons comme une première ébauche des formes sur lesquelles se modèle notre définition d'un artiste, le point de départ qui nous permet de décrire la courbe de son évolution. Il arrive pourtant que dans le dessin de cette courbe l'on sente une brisure et que l'artiste s'épanouisse, au moins pour une part, en réagissant contre ce qu'il avait d'abord tenté d'être : aucun peintre peut-être ne s'est plus nettement détourné des chemins de sa jeunesse que Puvis de Chavannes, lorsqu'il s'est engagé sur la voie royale des grands décorateurs de murailles, et c'est un curieux problème que pose l'évolution de son art depuis les années d'apprentissage jusqu'aux premiers panneaux d'Amiens.

Ce problème a été généralement

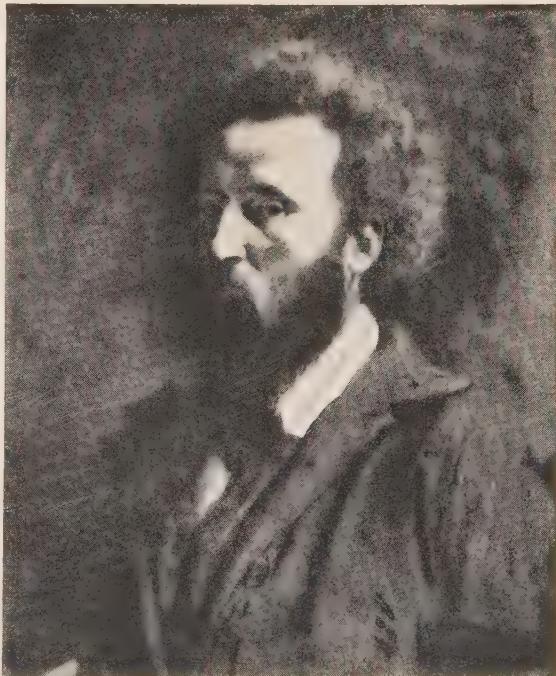


FIG. 1. — PUVIS DE CHAVANNES. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.
(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

éludé par les historiens du peintre¹ : quand ils ne passent pas sous silence ses œuvres de jeunesse, ils se contentent de citer par ouï-dire quelques tableaux, ou de présenter quelques vues d'ensemble plus ou moins exactes sur la genèse de son art. Ces œuvres de jeunesse, à vrai dire, sont peu connues : l'on a pu en voir, de temps à autre, quelqu'une à des expositions, et deux d'entre elles sont entrées ces dernières années dans les musées parisiens ; mais la plupart restent cachées dans le secret des collections particulières ou chez les héritiers du peintre, à Paris, à Grenoble et à Champagnat, en Saône-et-Loire. L'exposition organisée en 1937 par le Musée de Lyon, faisant sortir de l'ombre, grâce au bon vouloir de leurs possesseurs, un certain nombre de ces tableaux de jeunesse, a vraiment révélé un Puvis inconnu qui, s'il ne saurait être mis en balance avec celui qui nous est familier, mérite néanmoins de retenir l'attention².



FIG. 2. — PUVIS DE CHAVANNES. — PIETA.
(Collection du Dr Czerny.)

1. L'ouvrage le plus utile à consulter est encore celui de Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*, surtout dans sa seconde édition (Paris [1900]) ; il n'est du reste pas exempt d'erreurs, touchant notamment la date de certaines œuvres.

2. Je tiens à remercier ici très vivement les personnes qui ont bien voulu me permettre d'étudier et de reproduire les œuvres de la jeunesse de Puvis qu'elles possèdent : les petits-neveux du peintre, M. et Mme de Truchis, gardiens vigilants des décorations du Brouchy, Mme Edouard Puvis de Chavannes, Mme Louis Jordan, Mme Camille Jordan, Mme de Brye de Vertamy, M. et Mme Saint-Olive ; les collectionneurs, le Dr Czerny, le Dr Mollard, M. Jean Schmit, M. Louis Maudet ; MM. Durand-Ruel ; enfin mes confrères du Louvre, du Petit Palais, des Musées de Marseille et d'Angers.

La vocation artistique de Puvis de Chavannes, on le sait, fut tardive, puisqu'il songea d'abord, sans doute par tradition familiale plus que par goût personnel, à entrer à l'Ecole polytechnique, et l'on doit peut-être au hasard la décision qui fit de lui un peintre : gravement malade, il ne put se présenter au concours, et c'est au cours d'un voyage en Italie accompli durant sa convalescence qu'il se découvrit du goût pour la peinture : c'était en 1847, il allait avoir vingt-trois ans.

Il lui fallait apprendre son art : il entra donc dans l'atelier d'Henri Scheffer ; il y resta quelques mois et n'apprit pas grand'chose ; il a dit lui-même que le métier tel qu'on le lui enseignait ne l'intéressait pas et qu'il avait surtout travaillé en amateur ; amateur, il avait les moyens de l'être, car il se trouvait largement à l'abri du besoin, et la peinture était sans doute alors pour lui une distraction d'oisif. L'année 1848 le revit sur les routes d'Italie, en compagnie d'un camarade, Beaudeuron de Vermeron, artiste et connaisseur ; durant ce nouveau voyage il sentit sa vocation s'affirmer et il se tourna vers les maîtres d'autrefois, surtout vers les décorateurs prestigieux de Venise ; dès lors la peinture devenait pour lui mieux qu'un passe-temps, une raison de vivre : quand il revint, il était décidé à s'y consacrer sérieusement. Il alla d'abord chez Delacroix qu'il admirait, mais il n'y resta pas plus de quinze jours, car bientôt le maître, pris par ses travaux, renvoya ses derniers élèves. Puvis passa alors dans l'atelier de Couture, où il resta trois mois : cette fois, ce fut lui qui partit, à la suite d'une malencontreuse correction où le professeur et l'élève se heurtèrent.

On était en 1849 : c'en était fini désormais des séjours chez les maîtres de l'heure. Puvis de Chavannes travailla d'abord tout seul dans un gîte de fortune, puis, en 1852, il s'installa dans un atelier, place Pigalle, où il dessinait et peignait de concert avec des camarades, mais sans professeur véritable : seuls étaient acceptés les avis d'un ainé, le graveur Pollet. Ainsi Puvis n'a pas connu la discipline stricte, la méthode sûre qui s'acquièrent dans la fréquentation prolongée d'un maître ; ce n'est pas qu'il soit resté à l'abri des influences : sa curio-



FIG. 3. — PUVIS DE CHAVANNES. — PIETA.
(Détail.)

sité artistique cérait même volontiers à l'attrait de l'imitation; mais c'étaient les œuvres et non les hommes qui agissaient sur lui. Cette formation si particulière de Puvis agrava sans doute la lenteur de sa vocation et l'incertitude de ses débuts.

Les tableaux de ces années d'attente sont fort divers et de valeur inégale. On peut citer parmi les plus anciens un groupe de trois figures, *Giotto, Savonarole et Dante* (à MM. Durand-Ruel) qui, daté de Rome en 1848, est franchement médiocre. C'est à partir de 1850, semble-t-il, que Puvis fait des œuvres vraiment dignes de ce nom: il est reçu cette année-là au Salon avec une *Pietà* (au Dr Czerny), dont il a dit lui-même qu'elle lui avait coûté un grand effort et l'avait déçu par le désaccord de ses valeurs, une fois accrochée aux murs de l'exposition; de la même année datent la *Leçon de lecture* (aux héritiers de l'artiste) (fig. 4) et un *Négrillon* bizarrement accoutré (à Mme Edouard Puvis de Chavannes). En 1851, il peint le *Portrait de son frère Edouard* (aux héritiers de l'artiste), le *Portrait de Thomas-Alfred Jones* (au Musée du Louvre) (fig. 7) et un *Diogène devant la mer* (à Mme Edouard Puvis de Chavannes). 1853 est l'année de *Mademoiselle de Sombreuil* (fig. 6), tableau que Puvis avait mis au rebut, que l'on avait cru disparu et qui était simplement chez ses héritiers. L'année suivante, il peint un *Marchand de tortues* (à Mme Camille Jordan) (fig. 10) qui est un souvenir de Venise, et le *Portrait de son ami Forget en costume espagnol* (au Dr Mollard). En 1856, c'est une *Salomé*¹ (à M. Jean Schmit), dont il existe une esquisse un peu différente, de faibles dimensions, mais très poussée d'exécution (à Mme Louis Jordan). De 1857 date *Les Pompiers de Village*² (au Musée d'Art moderne occidental à Moscou) et *Julie fille d'Auguste* (fig. 5) rentrant « de bon matin, au sortir d'une fête échevelée, chez son époux Agrippa », suivant la description même de l'auteur (à Mme Louis Jordan); il faudrait placer la même année, d'après Vachon, un *Martyre de saint Sébastien*, la *Méditation* et *Saint Camille au chevet d'un mourant*, œuvres dont j'ignore les actuels possesseurs. En 1858, c'est l'*Ecce homo*, qui décore l'église de Champagnat (Saône-et-Loire), berceau de la famille de Puvis. Parmi ces œuvres viendraient s'insérer quelques tableaux non datés: le *Portrait du peintre* par lui-même (au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) doit remonter, à en juger par l'âge du modèle et la facture, aux alentours de 1850; des années suivantes dateiraient la *Grande Sœur* (dont j'ignore le sort actuel) et *Jean Cavalier jouant le choral de Luther devant sa mère mourante* (à MM. Durand-Ruel) (fig. 8 et 9); vers 1854 se placerait le *Portrait du jardinier* (aux héritiers de l'artiste), dont la facture rappelle le *Portrait de Forget*; un peu plus récentes seraient deux études, dont l'attribution à Puvis n'est, à vrai dire, pas certaine, *Bacchanale* et *Scène orientale* (à M. Louis

1. C'est le tableau intitulé faussement *Hérodiade* par Vachon et les biographes qui le suivent.

2. Ce tableau a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, II, p. 221.

Maudet); vers 1857, enfin, se situeraient peut-être le tableau de *Jésus et la Madeleine* (au Musée d'Angers) et une *Tête de femme* en profil perdu (à Mme Edouard Puvis de Chavannes). Cette nomenclature, sans doute incomplète, montre que Puvis touche alors à tous les genres. De même, parmi les œuvres de ses devanciers ou de ses contemporains, il ne choisit pas : il se laisse attirer par les formes picturales les plus diverses, voire les plus contradictoires, et il passe de l'une à l'autre sans qu'on puisse vraiment sentir une évolution régulière de son goût.

L'admiration qui l'avait poussé vers Delacroix, au retour du second voyage d'Italie, survécut à la dispersion de l'atelier du maître, et c'est elle qui lui inspira les chefs-d'œuvre de ses années de jeunesse, la *Pietà* et *Jean Cavalier*; la comparaison est particulièrement suggestive avec certaines peintures faites par Delacroix entre 1840 et 1850, comme l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, *Marc-Aurèle*, ou certaines œuvres religieuses, et l'on retrouve même, semble-t-il, des souvenirs précis : le groupe admirable des deux femmes prostrées devant les Croisés avait évidemment frappé le peintre de la *Pietà*, et aussi sans doute certaines figures de la *Pietà* de Delacroix à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement¹, ou encore telle esquisse de son *Christ en croix*².



FIG. 4. — PUVIS DE CHAVANNES. — LA LEÇON DE LECTURE.
(Aux héritiers de l'artiste.)

1. Il est intéressant de comparer aussi une étude de Delacroix pour cette *Pietà* (reproduite par Escholier, *Delacroix*, Paris, 1927 ss., t. III, p. 57) avec la Vierge du tableau de Puvis, pour voir ce qui rapproche les deux peintres et aussi ce qui les sépare.

2. Reproduite *ibid.*, t. II, p. 312.

Le procédé du flochetage que Delacroix avait mis au point selon les suggestions des peintres anglais et qui s'accusait précisément à ce moment de sa carrière, nous en retrouvons l'équivalent dans la façon dont Puvis pose la couleur : il y a chez lui moins de hardiesse chromatique et moins de finesse, mais un égal désir de faire vibrer les tons. Puvis a emprunté à Delacroix ses larges contrastes de lumière et d'ombre, ses combinaisons de contours fortement cernés et de franges lumineuses qui viennent se fondre dans les parties voisines ; il modèle, lui aussi, les formes vigoureusement, en jouant de la brosse et en cherchant l'éclat et la plénitude. A Delacroix, Puvis a même pris ses harmonies colorées : les accords de bleu et rouge et de vert et rouge qui dominent, le premier dans la *Pietà*, le second dans *Jean Cavalier* ; ce sont les accords familiers de Delacroix dans ses scènes funèbres, et c'est par exemple en vert et rouge qu'est vêtu le vieillard courbé devant le cortège des Croisés ; c'est l'exemple de Delacroix qui a appris à Puvis à donner à la couleur une valeur expressive et symbolique, à suggérer par elle la tonalité poétique de l'œuvre, et aussi à jouer des reflets et à établir fortement l'unité harmonique du tableau. Puvis s'affirme aussi comme un lyrique de la peinture par l'inquiétude qui secoue son dessin, par la force expressive de sa plastique, par une sorte d'abondance baroque qui anime sa vision tragique des choses.

Au moment même où il composait ses premières œuvres religieuses comme un hommage à Delacroix, il n'oubliait pas pour cela qu'il avait été l'élève de Couture ; celui-ci était alors au sommet de la gloire et son influence était forte : Puvis, ce grand indécis, ne pouvait y échapper. Elle est particulièrement sensible dans les portraits, où l'on retrouve les procédés familiers au virtuose qu'était Couture : la construction par grandes masses, découpées parfois d'un trait dur, les oppositions violentes de lumière et d'ombre, le contraste entre la profondeur des noirs et les chairs très montées de couleur, la mise en valeur des tons par les dessous savamment établis, l'éclat de la peinture soutenu par le fond gris beige et



FIG. 5. — PUVIS DE CHAVANNES. — JULIE FILLE D'AUGUSTE.
(A M^e Louis Jordan.)

enrichi par les effets de brosse. C'est ainsi que sont traités par exemple le *Portrait de Jones* et celui de *Forget*, et leur auteur s'y montre à coup sûr l'égal de son maître par l'habileté avec laquelle il sait faire valoir les ressources matérielles de la peinture et traduire avec truculence les apparences de la vie; cet art, très extérieur sans doute, mais non dépourvu de vertu, c'est celui que Couture a transmis à Manet, qui, si haut qu'il soit monté, en a gardé l'empreinte; et d'ailleurs, il y a entre le portrait de Jones par exemple et telle figure de Manet un certain air de famille, qui a sa raison d'être dans une communauté d'éducation : c'est au moment où Puvis passe dans l'atelier de Couture que Manet y entre. Dans d'autres œuvres de Puvis il se glisse parfois quelque penchant à la facilité, une certaine mollesse de formes, une noblesse un peu conventionnelle qui sent le modèle d'atelier, et, pour tout dire, un certain académisme (sensible par exemple dans le *Marchand de tortues*, *Julie fille d'Auguste* ou *Jésus et la Madeleine*); c'est aussi chez Couture que Puvis en a pris l'habitude et, dans ses années de jeunesse, il n'a pas encore en lui la force nécessaire pour le dominer et le dépasser.

Il serait intéressant de connaître alors de près les fréquentations et les goûts de Puvis, et il faut souhaiter qu'un jour la publication de ses lettres et de ses papiers permette de jeter sur eux quelque lumière et de proposer mieux que des hypothèses. A-t-il connu Daumier? On pourrait le croire, à regarder par exemple la *Leçon de lecture*, *Mademoiselle de Sombreuil*, la *Bacchanale* ou la *Grande sœur*: celle-ci évoque par sa mise en page le *Linge*, tandis que la *Bacchanale* ferait penser à la *Marche de Silène*; la véhémence plastique et le réalisme vulgaire de la *Leçon de lecture*, la truculence expressive de *Mademoiselle de Sombreuil* rappellent la manière de Daumier; mais le grand caricaturiste semble avoir relativement peu touché les pinceaux durant cette période où se forme Puvis. Peut-être s'agit-il d'une rencontre qu'expliqueraient l'ambiance picturale du moment et des sources communes; et parmi celles-ci il faudrait placer Goya, avec qui une œuvre comme la *Leçon de lecture* a des affinités certaines : les mains aux veines apparentes, aux formes crispées et aux contours cernés ont un caractère goyesque accentué (voir *Goya et son médecin*, coll. Lucas Moreno), de même que les étoffes aux reflets bario-lés travaillés en pleine pâte (voir le *Portrait de Goya*, au Musée de Castres); l'hispanisme de Puvis est le reflet des goûts d'une génération qui avait connu le Musée espagnol de Louis-Philippe, et il dépasse d'ailleurs le cercle de l'art de Goya; il évoque aussi bien l'Espagne contemporaine avec le travesti du *Portrait de Forget*, que, dans le *Diogène*, les figures de philosophes de Vélasquez; et l'on pourrait trouver quelque arrière-goût d'Espagne à des œuvres comme le *Negrillon* ou le *Marchand de tortues*. La virulence espagnole s'amollit d'ailleurs sous l'effet de l'académisme, et des influences contraires font sentir parfois leur action : *Julie fille d'Auguste* a une sorte de charme prudhonien, et nous révèle un Puvis sensible aux grâces un peu froides de l'Ancien régime finissant; le groupe des promeneuses dans le *Marchand de tortues* a quelque chose de la liberté et de la grâce d'une esquisse

de Fragonard; ces œuvres révèlent chez Puvis des curiosités qui sont d'accord avec le goût rococo et pompéien auquel la société du Second Empire conformera son art.

Ainsi le jeune Puvis se laisse porter vers les horizons les plus divers de la peinture, au gré de sa fantaisie : il écoute des leçons contradictoires et il modifie à tout instant sa manière et ses conceptions ; c'est alors un Protée de la peinture. Parfois il est un adepte du romantisme coloriste : il se sert de tons violents, bleus, rouges, verts, jaunes, qu'il combine en accords tantôt vifs (*le Marchand de tortues*), tantôt sourds (*la Pietà, Jean Cavalier*), mais toujours vigoureusement frappés ; ses harmonies ne sont ni originales ni très raffinées, mais elles sont d'un bon ouvrier qui s'est assimilé le langage coloré des novateurs. D'autres fois, il incline vers un romantisme superficiel : *Mademoiselle de Sombreuil* est une anecdote historique à la manière de Delaroche ou de Devéria, et *Julie* appartient à la même veine. Ailleurs le voici devenu réaliste : la *Grande sœur*, la *Leçon de lecture*, les *Pompiers de village*, les portraits révèlent un peintre attaché à traduire la vie contemporaine, en donnant parfois à ses tableaux cet air symbolique et quelque peu revendicatif qui est la marque de l'esprit de Quarante-huit, ou encore cette allure épique et presque fantastique qui évoque les créations balzaciennes ; mais son réalisme manque de profondeur. Il est brimé, d'ailleurs, par l'académisme, car Puvis se laisse parfois entraîner vers une sorte de classicisme d'école ; c'est même peut-être alors le trait le plus constant de sa nature, car on le décèle jusque dans ses œuvres romantiques ou réalistes, où il se révèle soit par la mollesse générale des formes (*le Marchand de tortues*), soit par certains types de figures (la tête féminine au profil grec à l'extrême droite de *Mademoiselle de Sombreuil*; la femme conduisant le groupe de gauche des *Pompiers de village*, qui semble inspirée par quelque figure italienne comme la *Salomé* de Filippo Lippi ou la *Judith* de Botticelli); des œuvres comme *Salomé*, *Jésus et la Madeleine* ou *Julie* sont, elles, absolument dominées par ces tendances : la composition en est simple, calme et un peu froide, la plastique y est traitée avec une noblesse concertée, un peu théâtrale, la couleur reste discrète, tenue dans des tons froids ou rompus (gris, verts jaunâtres, mauves, bleus) à peine relevés par quelques taches plus vives; l'art qui s'y définit révèle plus d'habileté que de personnalité.

Ces œuvres de jeunesse semblent ne point se raccorder avec celles de la maturité : sans doute, l'on trouve parfois en elles comme un premier état du style de Puvis ; mais ces promesses restent éparses, et elles ne permettaient pas de prévoir, au moment où elles se révélaient, tout ce qu'elles devaient tenir ; l'on peut même dire qu'elles n'apparaissaient pas alors comme l'annonce de quelque chose de grand et que ce n'est qu'après coup, en remontant le cours du temps, que nous pouvons les dégager des hésitations et des incertitudes entre lesquelles Puvis était alors tiraillé. Un groupe d'œuvres pouvaient cependant laisser deviner, dès cette époque, la voca-



FIG. 6. — PUVIS DE CHAVANNES. — MADEMOISELLE DE SOMBREUIL
(Aux héritiers de l'artiste.)

tion essentielle du peintre : inaugurant sa carrière de décorateur, elles constituent en quelque sorte le nœud où se lient l'œuvre de la jeunesse et celle de l'âge mûr ; mais ces peintures n'étaient alors connues à peu près de personne et elles ne le sont guère davantage aujourd'hui : ce sont les décosations du Brouchy à Champagnat, en Saône-et-Loire, commencées en 1854 et achevées l'année suivante ; le peintre a raconté lui-même dans quelles circonstances il les avait exécutées : son frère s'étant fait construire au Brouchy une maison de campagne, il fut tenté par les murs de la salle à manger et s'offrit à les décorer. Il peignit ainsi quatre grands panneaux en hauteur, un vaste panneau en largeur et quatre dessus de porte : ceux-ci figurent des naturelles mortes, où l'on peut voir les attributs respectifs du savant, de l'artiste, du soldat et du paysan ; le panneau principal représente le *Retour de l'enfant prodigue*, les quatre autres sont, d'après Puvis lui-même, une image des quatre saisons, mais elles ont aussi une signification biblique et elles pourraient en somme s'intituler : la *Pêche miraculeuse* ou le *Printemps*, *Ruth et Booz* ou *l'Eté*, *l'Ivresse de Noé* ou *l'Automne*, le *Retour de chasse d'Esaïe* ou *l'Hiver*. Outre ces panneaux, peints sur toile et encastrés dans la boiserie sans maroufage, Puvis peignit encore au Brouchy, à la détrempe, sur le mur de façade du bâtiment des communs, diverses scènes de la vie campagnarde, avec la collaboration de Bellet du Poisat à qui l'on doit l'un des motifs ; ce décor, le seul que Puvis ait jamais peint directement sur un mur, est aujourd'hui presque effacé, et c'est fort regrettable¹. Puvis avait conscience de la place que les peintures du Brouchy avaient tenue dans sa carrière : il écrivait vingt ans plus tard² : « j'ai trouvé là mon chemin de Damas », et c'est avec une réplique agrandie du *Retour de chasse* (au Musée de Marseille) qu'il réussit, en 1859, à forcer de nouveau les portes du Salon.

On retrouve dans cet ensemble de peintures certains traits qui les relient aux

1. Des reproductions en ont été données à un moment où il était encore à demi conservé, ainsi que des panneaux de la salle à manger, dans un article d'Achille Segard (qui contient quelques indications intéressantes et nombre d'erreurs), publié par *Les Arts*, mars 1911 (n° 147); n'ayant pu reproduire ici les décosations du Brouchy, je me permets de renvoyer le lecteur à cet article.

2. Cité par M. Laran in André Michel et Jean Laran, *Puvis de Chavannes* (Paris, s. d.), p. 23.

tableaux de la même période. Le sentiment général est à mi-chemin du romantisme, du réalisme et de l'académisme : dans ces scènes qui ont une valeur symbolique et décorative, Puvis ne dédaigne pas le détail pittoresque (par exemple la femme astiquant un plat dans *l'Enfant prodigue*) ; d'autre part, il se laisse aller parfois à une composition mouvementée et riche en contrastes, et à des violences de tons qui trahissent en lui le romantique ; mais ce réalisme et ce pathétique sont, pour ainsi dire, édulcorés par le souvenir des maîtres et des modèles d'atelier chers à l'électisme académique ; ainsi ces œuvres monumentales trahissent les mêmes incertitudes que les tableaux. La palette dont elles sont peintes est identique aussi, et l'on reconnaît parfois jusqu'aux mêmes groupements de couleurs : c'est ainsi que les premiers plans du *Retour de l'enfant prodigue* rappellent *Jean Cavalier* (le serviteur portant la bûche), le *Marchand de tortues* (les femmes assises) et la *Leçon de lecture* (le tapis) ; tantôt dominent les harmonies froides et rompues, tantôt les accords sonores : les premières l'emportent dans le *Retour de chasse* et la *Pêche miraculeuse*, les seconds dans *Ruth et Booz*, *l'Ivresse de Noé* et *L'Enfant prodigue*. La plastique garde son allure coulante et facile et reste encore pénétrée par l'électisme ; le dessin est appuyé, même forcé et redondant, surtout dans les figures d'hommes demi-nus, et il y a dans cette abondance même une certaine convention et un peu d'exhibition : on pourrait penser non seulement à Couture, mais aussi à Delaroche, ou encore à Ingres et à son *Martyre de saint Symphorien*.

Les peintures du Brouchy permettent aussi de déceler chez Puvis des influences nouvelles. Il s'est souvenu du *Radeau de la Méduse* de Géricault en peignant la *Pêche miraculeuse* : la composition est visiblement inspirée de la partie droite de l'œuvre, et l'on retrouve même dans la musculature puissante des pêcheurs le souvenir du nègre qui agite le signal de détresse ; le *Retour de chasse* semble avoir retenu quelque chose des peintures de chevaux de Géricault comme la *Course des chevaux barbes*. Puvis s'est rappelé aussi ses impressions d'Italie. Il avait encore dans les yeux les *Vendanges* de Gozzoli au Campo Santo de Pise lorsqu'il peignait l'*Ivresse de Noé* : son fouleur de raisins, sa canéphore, ses deux enfants doivent beaucoup au maître toscan. Les *ignudi* de Michel-Ange au plafond de la Sixtine ont donné quelque chose d'eux-mêmes aux jeunes hommes de la *Pêche miraculeuse*, tandis qu'un des *Esclaves* du Louvre a inspiré la tête qui est au centre d'un des dessus de porte. Le *Retour de l'Enfant prodigue* combine des souvenirs de Raphaël, de Véronèse et de Tintoret : la disposition générale rappelle à la fois les *Noces de Cana* de Véronèse et l'*Incendie du Borgo* de Raphaël, et la figure qui gravit l'escalier est presque pareille chez Raphaël et chez Puvis ; le motif du personnage debout contre la balustrade et reliant les deux étages de la composition se trouve déjà lui aussi dans la fresque de Raphaël ou dans telle œuvre de Tintoret comme le *Massacre des innocents* (Ecole de Saint-Roch à Venise) ; c'est Tintoret qui a inspiré le groupe des trois cuisiniers, dont la composition instable et giratoire s'ordonne sur un schéma qui lui est familier (voyez, par exemple, la *Forge de Vulcain*).

au Palais des Doges); ainsi Puvis, abordant la décoration monumentale, allait d'instinct aux grands Italiens.

Mais il regardait davantage encore autour de lui. La Monarchie de Juillet avait multiplié les entreprises de décoration monumentale, et Delacroix dans les palais législatifs, les élèves d'Ingres dans les églises parisiennes, avaient créé des œuvres dissemblables mais également significatives; pourtant Puvis se laissa peu porter vers elles : sans doute ne fut-il pas insensible au dessin large et vigoureux des décors de Delacroix, sans doute goûta-t-il la composition dégagée des scènes d'un Flandrin, mais il était alors, en fait, également éloigné de l'abondance de son ancien maître et de la platitude désincarnée des néo-classiques dont il devait se rapprocher plus tard; sa position était alors de compromis, et c'est auprès de Chassériau surtout qu'il trouva

l'exemple dont il avait besoin. Chassériau avait achevé, en 1848, ses peintures de la Cour des Comptes, et il travaillait, en 1854, à ses décorations de Saint-Roch et de Saint-Philippe-du-Roule : son précoce génie avait créé une forme nouvelle du décor monumental, où le style et la plénitude charnelle s'unissaient dans une harmonieuse synthèse. Puvis connaissait Chassériau, nous en avons la preuve dans l'intérêt qu'il lui témoigna lors de sa dernière maladie, et dans le soin que prit la famille du peintre défunt de l'inviter aux funérailles; mais nous ignorons les circonstances exactes et le degré d'intimité de leurs relations, dont la princesse Cantacuzène allait être plus tard l'émouvant symbole, et il est regrettable, comme le note Léonce Bénédite dans son bel ouvrage sur Chassériau, que cet important chapitre de notre histoire picturale n'ait pu être jusqu'à présent éclairci. Puvis de Chavannes décorateur est d'abord pour nous l'héritier de Chassériau, et ses premiers panneaux d'Amiens manifesteront clairement, en 1861, la filiation spirituelle et picturale des deux maîtres, mais les peintures du Brouchy la laissent déjà paraître. En 1836, Chassériau avait peint un *Retour de l'Enfant prodigue*, et un peu plus tard une *Ruth et Booz* et une *Pêche miraculeuse*; ce dernier tableau a pu inspirer quelques détails du panneau correspondant du Brouchy; l'on y trouve déjà aussi, comme d'ailleurs dans d'autres œuvres du peintre, une certaine façon de construire les figures par le clair obscur que Puvis a utilisée volontiers dans son premier ensem-

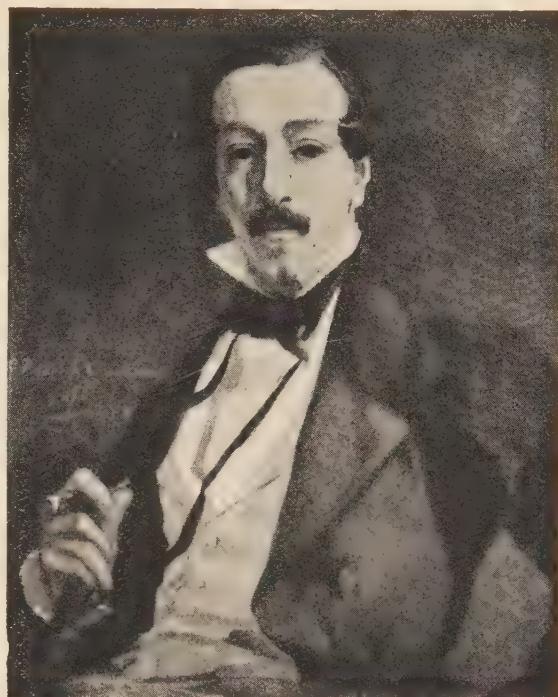


FIG. 7. — PUVIS DE CHAVANNES. — PORTRAIT
DE THOMAS-ALFRED JONES.
(Musée du Louvre.)

ble décoratif ; le cavalier principal du *Retour de chasse* rappelle celui qui était au premier plan du panneau de la *Guerre* à l'ancienne Cour des Comptes. Et plus généralement, la manière dont Puvis établit et dispose ses figures se ressent de l'influence de Chassériau : composition simple et calme, où les figures isolées et les groupes s'enchaînent avec clarté ; dessin un peu lourd qui cerne les formes, mais qui n'a pas chez Puvis cette grâce alanguie qui est l'âme même de l'art de Chassériau ; larges contrastes de tons et de teintes, où dominent les rouges, les bleus et les jaunes ; sentiment de la qualité décorative, de l'accord nécessaire entre le symbole et la réalité.

Cette conception de la peinture monumentale, Puvis de Chavannes la développera plus tard pour son propre compte, mais au Brouchy, c'est à peine si le « style de Puvis » se devine dans certaines figures d'arrière-plan, comme les deux cavaliers conversant du *Retour de chasse*, ou les personnages groupés sur la galerie qui sert de fond au *Retour de l'Enfant prodigue* (de même que dans les tableaux contemporains on le pressent devant le groupe des promeneuses, à l'arrière-plan du *Marchand de tortues*) ; pour l'instant, c'est surtout en fonction de ses modèles que se définit la peinture décorative de Puvis : elle est à mi-chemin entre l'éclectisme de Couture et la monumentale noblesse de Chassériau. C'est bien le décorateur de la Cour des comptes qui a finalement révélé à Puvis sa véritable vocation : à un moment où il hésitait dangereusement, c'est l'œuvre de son grand ainé qui lui a montré la voie du salut, et c'est en pensant à elle qu'il se libérera peu à peu des incertitudes et des vulgarités de sa formation première ; pour tout dire, c'est à l'ombre de Chassériau qu'a grandi le génie décoratif de Puvis.



FIG. 8. — PUVIS DE CHAVANNES. — JEAN CAVALIER.
(Détail)

Etrange jeunesse en vérité que celle de ce peintre, venu tardivement à la peinture et pourvu d'abord, semble-t-il, de plus d'ardeur laborieuse que de génie. Adjurant son élève Ary Renan de faire des études pour des études, il ajoutait : « pendant les neuf ans où j'ai été refusé au Salon, je n'ai pas fait autre chose ». Certaines de ces



FIG. 9. — PUVIS DE CHAVANNES. — JEAN CAVALIER JOUANT LE CHORAL DE LUTHER DEVANT SA MÈRE MOURANTE.
(A MM. Durand-Ruel.)

études, à vrai dire, sont déjà des tableaux accomplis, mais il est exact que Puvis se cherchait encore, à l'âge où d'autres ont déjà donné des chefs-d'œuvre, et il se cherchait même sur des chemins qui ne semblaient pas conduire où il devait aller plus tard.

Est-ce à dire que rien n'ait subsisté de ces premières recherches dans son œuvre ultérieure? Il serait excessif de le prétendre. Puvis y a d'abord appris son métier et exercé sa vision et sa main, et il gardera toujours, même quand il aura renoncé à l'éclat des tons, cette science des dessous et cet art de faire jouer la brosse qui donnaient leur vigueur à des tableaux comme la *Pietà* ou le *Jean Cavalier*: l'exécution de ses peintures murales, loin d'être maigre et uniforme, variera avec habileté la contexture et l'épaisseur de la matière picturale; et la palette elle-même, avec ses tons froids et éteints, s'annonce déjà dans certaines œuvres de jeunesse telles que *Julie*. Puvis a acquis aussi, dès ses années d'apprentissage, cet art d'interpréter le concret dans sa valeur générale, qui ne fera que se développer dans ses évocations historiques et dans ses compositions allégoriques; et le sentiment d'harmonie classique, qui est l'essence même de son art, était aussi en germe dans des œuvres

comme la *Julie*, où délicatement résonne l'accord des figures et du paysage, et où s'inscrit, avec maladresse encore, un rythme grave et lent. Puvis enfin a pris, dès sa jeunesse, l'habitude de l'exécution large et des formes simplifiées et traduites avec quelque lourdeur, et lorsque s'ordonneront ces tendances premières, son style monumental naîtra de lui-même, allant parfois, dans sa rigueur simplificatrice, jusqu'à rejoindre presque l'art d'un Gauguin; un Gauguin qui serait tempéré par l'académisme, car celui-ci est aussi un legs des années de jeunesse, dont Puvis, dans ses moins bonnes heures, apparaîtra, il faut bien le dire, quelque peu encombré.

Ainsi se devinent les liens qui relient le Puvis classique au jeune Puvis, mais entre les deux nous sentons tout de même une brisure; en regard des œuvres de la maturité, celles de la jeunesse ont quelque chose de paradoxal, et l'évolution des unes aux autres s'est faite par une sorte de mutation brusque: sous l'influence de Chassériau, Puvis s'est tourné, à un certain moment, vers la peinture décorative qu'il n'avait encore jamais pratiquée, et dès lors son art s'est de plus en plus écarté des façons de la jeunesse; les peintures du Brouchy marquent le début de cette rupture, dont les premières décorations d'Amiens signifieront l'accomplissement.

René JULLIAN.



FIG. 10. — PUVIS DE CHAVANNES, — LE MARCHAND DE TORTUES.
(A M^e Camille Jordan.)



FIG. 1. — FRANÇOIS LE MOYNE. — MAQUETTE POUR LE PLAFOND DE LA BANQUE ROYALE.
(Paris, Musée des Arts Décoratifs.)

F R A N Ç O I S L E M O Y N E

LE nom de François Le Moyne évoque aussitôt à l'esprit le maître de Boucher, le peintre conventionnel de mythologies empanachées. Il est un autre aspect de son talent qui nous paraît plus significatif. Le Moyne n'est pas seulement le représentant d'un académisme qui perd le contact de la vie et constitue aujourd'hui la part démodée de l'art du XVIII^e siècle; c'est surtout un grand décorateur, et, comme tel, il s'élève bien au-dessus de ses émules, les Natoire, les Coypel ou les De Troy.

L'auteur du plafond du salon d'Hercule, en un effort prodigieux et qui semble aisément, a brossé la plus grande page décorative de l'Art français. Cette œuvre étincelante suffirait à sa gloire. Nous songeons pourtant avec regret à celles dans lesquelles il eût encore pu donner la mesure d'un talent chaque jour plus affirmé, si, deux ans plus tard, il ne s'était donné la mort.

Peu d'œuvres antérieures avaient laissé prévoir à quel rang il allait s'élever. Disciple de Galloche, sous la direction duquel il travaille pendant

douze ans, Le Moyne continue la tradition des décorations de La Fosse et des Boullogne. Nous n'avons plus de lui aucune toile antérieure à 1714. C'est seulement en 1718, qu'à l'âge de trente ans, il esquisse un projet de plafond pour la Banque Royale¹, que personne ne lui a commandé, et qui ne sera jamais exécuté. Le Louvre conserve une autre esquisse de plafond, de proportions différentes, bien qu'analogue de sujet et de composition, et dont la destination demeure inconnue. D'autres, peintes ou dessinées, passent en vente au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, mais paraissent être demeurées à l'état de projets. Ces deux toiles sont d'une technique aisée², d'une couleur dorée, avec de jolis effets de nuages. Ce ne sont pas cependant des œuvres où se montrent déjà les qualités de l'*Apothéose d'Hercule*.

Nous ne pouvons prétendre à connaître réellement la coupole ovale que Le Moyne peignit en 1731, à l'église Saint-Sulpice, pour décorer la

1. Au Musée des Arts Décoratifs (fig. 1).

2. Surtout celle du Musée des Arts Décoratifs, de qualité bien supérieure à l'esquisse du Louvre.



FIG. 2. — FRANÇOIS LE MOYNE. — PLAFOND DE LA CHAPELLE SAINT LOUIS, A SAINT-THOMAS-D'AQUIN (fragment).
(Avant la restauration.)

chapelle de la Vierge. Plusieurs fois restaurée, presqu'entièrement repeinte après 1871, lorsqu'un obus eut crevé la voûte pendant le bombardement de Paris, cette œuvre, qu'ilacheva d'ailleurs avec l'aide de Nonotte et de Natoire, nous apparaît aujourd'hui terne et embuée, dénuée de transparence et d'atmosphère. Nous ne pouvons la juger que par une esquisse acquise en 1924 par le Louvre. La composition en est belle, mais encombrée d'une multitude de personnages. L'air manque, et aussi la hardiesse dans les attitudes, défaut qui persistera toujours un peu chez notre peintre.

Mais il est un autre plafond, de très grandes dimensions, et qui, exécuté en 1723 et 1724, nous semble offrir déjà, dix ans à l'avance, toutes les qualités qui seront celles du pinceau de Le Moigne lorsqu'il décorera le salon d'Hercule. Il s'agit ici de la *Transfiguration de Jésus-Christ*, qu'il peignit dans le choeur du Noviciat des Jacobins du faubourg Saint-Germain, aujourd'hui église Saint-Thomas-d'Aquin (fig. 2).

Cette œuvre monumentale, de 14 m. sur 12, est la plus importante de Le Moigne, après le plafond de Versailles. Elle subsiste encore¹, mais dans un état qui permet mal d'en distinguer le sujet. Nous pensons toutefois qu'elle est seulement embuée et encrassée, et pourrait retrouver sa fraîcheur primitive grâce à un simple nettoyage. Nous croyons savoir aussi que des crédits ont déjà été prévus pour cette restauration, qui devra être conduite avec une extrême prudence, et ne pas aboutir à repeindre purement et simplement le plafond.

C'est au début de 1723 que Le Moigne entreprit « pour une somme médiocre », au dire de Lépicier, ce travail considérable. Les Jacobins lui fournissaient un emplacement ingrat, dans une salle plus haute que large, et par surcroît mal éclairée. Le sujet, par contre, avec ses possibilités d'effets de lumière, se prêtait bien à la con-

1. Nous lui avons déjà consacré une courte notice : Voir *Beaux-Arts*, 30 mars 1934.



FIG. 3. — FRANÇOIS LÉ MOYNE — LA TRANSFIGURATION.
Maquette du Noviciat des Jacobins de la rue Saint-Dominique. (Actuellement église Saint-Thomas-d'Aquin.)
(Collection Jean Weyssenhoff, Varsovie.)

ception d'un plafond. Il fut peint à l'huile sur un enduit, comme plus tard l'*Apothéose d'Hercule*. Les murs de la chapelle furent revêtus d'une belle boiserie sculptée par Romié, et qui a malheureusement été remplacée il y a trente ans par une boiserie moderne.

Nous ne savons pas au juste à quel degré d'achèvement était parvenue cette œuvre à la fin de 1723, lorsque Le Moyne, abandonnant son travail pour quelques mois, quitta Paris pour l'Italie. En effet, bien que reçu à l'Académie en 1718, avec son tableau d'*Hercule et Cacus*, le peintre n'avait jamais fait le voyage de Rome, les difficultés financières de cette période ayant fait supprimer pendant quelques années le séjour aux frais du Roi.

Il n'aurait donc connu l'art italien que par les études qu'il pouvait faire au Luxembourg ou à la galerie du Palais-Royal, où nous savons qu'il copia beaucoup, s'il n'avait trouvé un protecteur en la personne de M. Berger, alors receveur général des finances. Accompagnés aussi par M. Crozille, l'artiste et son protecteur furent seulement absents six ou sept mois.

Nous savons par une lettre de Poérson¹ qu'ils allèrent d'abord quelque temps à Venise, et vinrent à Rome à la fin de février 1724. D'Argenville, parlant du voyage de François Le Moyne, déclare : « Il m'a dit que la chapelle de Michel-Ange, les plafonds de Pierre de Cortone, de Lanfranc... étoient ce qui l'avoit le plus charmé à Rome... » Cela est sans doute vrai, mais il nous faut aussi parler ici de l'influence des peintres vénitiens, de Titien et de Véronèse, dont nous avons des preuves plus précises. Déjà, il avait copié à Paris, mais d'une manière libre, le *Persée délivrant Andromède*, de Véronèse, qui figurait alors parmi les tableaux du roi exposés au Luxembourg². C'est aussi pendant ce voyage d'Italie qu'il allait exécuter un de ses morceaux les plus célèbres. L'*Hercule et Omphale* fut, en effet, commencé à Venise et terminé à Rome³, et l'ambiance

1. « Le Sr Lemoyne, jeune peintre qui est reçu de l'Académie est arrivé à Rome ces jours-ici, venant de Venise avec M^r Berger et M^r de Croisil. C'est, je crois, M^r Berger qui les defraye, car l'on dit qu'il est riche et grand amateur des beaux-arts. » Lettre de Poérson, 22 février 1724; dans *Correspondance de l'Académie de France à Rome*.

2. Actuellement au Musée de Rennes. Le *Persée et Andromède* de Le Moyne est à la collection Wallace.

3. Mariette dit au contraire qu'il fut commencé à Rome et terminé à Venise. Mais il fut sans doute mal

dorée du Titien se retrouve d'une façon certaine dans le tableau du Louvre, « cette éclatante page, le digne frontispice de la peinture du XVIII^e siècle », disaient les Goncourt.

L'opinion de Nonotte nous laisse aussi à ce point de vue un précieux témoignage. Il ne connaît Le Moyne qu'en 1731, mais collabora de très près à son œuvre, en particulier à la coupole de Saint-Sulpice; il écrit dans la *Vie du peintre François Lemoyne*: « Après son voyage d'Italie, sa couleur était aussi devenue plus locale et plus vraie; c'est le fruit que produisent les ouvrages de l'école vénitienne sur un homme déjà formé et qui est en état de décider... »

Cette influence se retrouvera dans beaucoup de ses œuvres, par exemple dans la *Femme au bain accompagnée de sa suivante*, qui s'apparente à certains nus de Véronèse et de Tintoret. Nous sommes d'ailleurs à cette époque de transition du début du siècle, où l'influence italienne, toujours persistante, change d'aspect, les peintres français cherchant à Venise les enseignements qu'ils demandaient jadis à Rome et à Bologne.

Revenu à Paris vers le milieu de l'année 1724, Le Moyne se remit au travail, et, en quelques mois, acheva le plafond des Jacobins. De nombreux écrivains du XVIII^e siècle ont dit leur admiration pour cette œuvre si importante dans la carrière du peintre. D'Argenville, Thiéry, en donnent de longues descriptions. Plus près de nous, Paul de Saint-Victor la dépeint aussi, et elle fait l'objet d'une courte notice dans l'*Histoire de la Peinture Française au XVIII^e siècle*, de M. Louis Dimier. Malheureusement, ces derniers auteurs ont décrit le plafond surtout sur la foi des guides du XVIII^e siècle, et n'ont pu vraiment en apprécier la beauté.

Nous reproduisons dans cet article un document de grande importance, inédit jusqu'à ce jour, et qui nous permet maintenant de juger d'une façon équitable l'œuvre de Le Moyne.

C'est l'esquisse même de la *Transfiguration de Jésus-Christ* qu'il peignit sans doute en 1723, et d'après laquelle il exécuta son œuvre définitive (fig. 3). Elle figurait à l'inventaire des biens de François Le Moyne, fait au moment de sa mort⁴.

renseigné, et la lettre de Poérson est beaucoup plus précise au sujet de l'itinéraire de ce voyage.

4. Inventaire des biens meubles et papiers de François Lemoyne. B. N. fonds français, n° 11.451 : publié dans *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1877. On trouva chez lui, le 5 juillet 1937 : « Un grand tableau



FIG. 4. — FRANÇOIS LE MOYNE. — ÉTUDE POUR LA FIGURE DE L'APÔTRE SAINT JACQUES.
Plafond de Saint-Thomas-d'Aquin. (Louvre, Cabinet des Dessins.)

Elle fut acquise par Lalive de Jully, et nous la retrouvons décrite en 1764 dans le catalogue de sa collection¹. Vendue en 1770, pour 400 francs, elle passa chez M. de Nogaret, et ne trouva preneur qu'à 220 francs, lors de sa vente faite en 1780². C'est sans aucun doute à cette vente qu'elle fut acquise par le comte Alexandre Ossolinski, qui demeurait à Paris à cette époque, et possédait dans son palais de Varsovie une superbe collection de peintures. A la dispersion de cette collection, la toile passa dans le commerce et fut acquise il y a quelques années, à Varsovie même, par M. Jean Weyssenhoff, qui la possède actuellement³.

quarré, peint sur toile, dans sa bordure de bois sculpté doré, représentant la Transfiguration de N.S... prisé... 70 livres. »

I. A : Catalogue Historique du Cabinet de M. de Lalive, 1764. « Un tableau de Lemoine, peint sur toile, de 3 pieds 10 pouces de haut sur 3 pieds de large, représentant la Transfiguration de N.S., modèle terminé du plafonds qu'il a exécuté aux Jacobins de la rue du bac. — Ce tableau est lumineux, le ciel y est traité de la plus grande légèreté et d'une suavité de couleur qui caractérise toujours ce savant artiste. » — B : Vente Lalive de Jully, 1770 : *La Transfiguration*, esquisse du plafond des Jacobins de la rue du bac, 400 frs.

2. Vente de Nogaret, 1780 : *La Transfiguration*, 46 pouces sur 36, 220 frs. (Mireur, Dict. des Ventes d'Art.)

3. Nous devons à l'extrême obligeance de M. Jean

Grâce à cette maquette, la plus belle peut-être de notre peintre, il nous est possible de connaître d'une façon précise une page importante de l'œuvre de Le Moigne décorateur.

Elle est en tous points identique au plafond lui-même, et la description vaut à la fois pour l'une et l'autre des deux œuvres. Ainsi qu'il aimait le faire plus tard à Versailles, Le Moigne encadre sa composition d'une balustrade en trompe-l'œil, imitant la pierre, et qui semble continuer verticalement les murs de la chapelle. À droite et à gauche, au milieu de la balustrade, reposent, sur des socles ornés de guirlandes, les symboles des Evangélistes, unis deux à deux, et imitant des groupes de marbre. À travers l'ouverture ainsi créée, se déploie un large ciel. À l'extrémité du plafond, du côté opposé à l'ouverture du chœur, trois apôtres, Pierre, Jean et Jacques, sont placés sur le haut du Thabor. Deux d'entre eux font des gestes de stupeur, tandis que saint Jean, assis au centre, à la tête couverte d'un grand pli de son vêtement, gon-

Weyssenhoff ces derniers renseignements. La toile qui nous dit-il, est sans aucune retouche, et possède son ancien vernis, est encore munie de son cadre ancien. Au verso du cadre se trouve, écrite à la main d'une écriture du début du xix^e siècle, la mention : « Galerie du comte Ossolinski. »

flé par le vent en forme de conque marine ; sujet où l'on peut reconnaître un thème cher aux décos de Carrache.

Nous avouons ne connaître la maquette ci-dessus que par la photographie reproduite dans cet article¹, ainsi que par la description très précise des couleurs que M. Weyssenhoff a eu l'amabilité de nous communiquer. Ces couleurs de la maquette correspondent très exactement à celles qui sont encore visibles, par certains jours de soleil, au plafond de l'église Saint-Thomas d'Aquin.

La robe du Christ est blanche, avec un manteau gris-bleu très pâle, Moïse est vêtu de draperies lie-de-vin très claires, le vêtement d'Elie est mauve ; par contre, les vêtements des Apôtres sont de tons plus vifs. Saint Pierre porte une robe bleue et un manteau jaune (les tons mêmes des vêtements de la suivante qui accompagne la *Femme au bain*, peinte par Le Moyne en Italie, en 1724) ; saint Jean, au centre du groupe, est habillé de vert, avec une grande draperie rose qui l'enveloppe et vole au-dessus de sa tête ; saint Jacques est drapé de gris-blanc.

Cette grande habileté dans le choix des tons, ces couleurs fraîches et chantantes devaient faire jadis de cette vaste composition une page éclatante de fraîcheur, tout à fait dans l'harmonie des œuvres du milieu du XVIII^e siècle.

Le moment représenté est celui même décrit par la bouche de saint Mathieu : « Et il fut transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voilà que Moïse et Elie leur apparurent conversant avec lui... »

En effet, au-dessus des apôtres, entre Moïse et Elie juchés sur les nuées, la figure du Christ, qui occupe le centre de la composition, monte vers le ciel, les bras ouverts d'un geste large, tout enveloppée d'une lumière blonde ; elle semble s'enlever dans les airs, immatérielle et comme portée par le vent qui agite ses voiles. Au-dessus du Christ c'est le ciel vide, immense et clair au centre, nuageux sur les bords, et peuplé là de quelques groupes d'anges. La *Transfiguration de N.-S.* frappe tout d'abord par une régularité, une clarté de composition, par des espaces dégagés, qui s'opposent à l'encombrement du plafond de Saint-Sulpice. La perfection dans le rendu des valeurs y est remarquable. Proches de

nous, les apôtres, placés sur la montagne, font partie encore de notre monde par leur solidité et leur précision. Les prophètes déjà sont moins tangibles, servent de transition entre le spectateur et la figure glorieuse et presqu'irréelle du Christ.

Le triomphe de l'œuvre est surtout dans la transparence admirable de l'atmosphère, dans le sens du plein-air, pourrait-on dire. Par cet aspect, notre plafond offre déjà toutes les qualités de l'*Apothéose d'Hercule*, dont d'Argenville écrivait... « Une lumière douce, répandue de tous côtés, fait paraître ces figures aérées, vaporées, divines..., ces belles figures participent de la fraîcheur de l'air dans lequel elles sont placées... » Il est certain que l'impression était la même au chœur des Jacobins, et donnait à l'œuvre tout son attrait.

Cette fluidité, nous la retrouvons, non seulement dans les nuages, mais aussi dans les vêtements des personnages. D'Argenville, qui, malgré le jargon du XVIII^e siècle, trouve souvent le mot juste, qualifie ainsi la technique de Le Moyne : « Les contours sont coulants », dit-il. Le mot, en effet, s'applique à merveille à la touche longue, grasse, savoureuse, qui forme les draperies des personnages. Les plis ondulent et semblent frémir sous l'effet de la brise qui souffle au haut de la montagne, mais sans pour cela rompre leur continuité.

Moins parfaite dans l'exécution, cette façon de faire pourrait sembler l'effet des recettes d'atelier d'un homme rompu au rendu des étoffes. À cette époque de sa vie, l'art de Le Moyne n'a plus l'aspect appliquéd de ses premières œuvres. Le déploiement de cette virtuosité se justifie par la part que les moindres détails prennent ici à la création de l'ambiance générale.

D'autres documents nous permettent de suivre la genèse même de l'œuvre. Il nous a été possible, grâce à cette maquette, d'identifier dans les cartons du Cabinet des dessins du Louvre, quelques-unes des études faites par Le Moyne en vue de ce travail. Nous les reproduisons également ici. Ce sont une étude pour la figure de Moïse tenant les tables de la loi (fig. 5), une autre pour celle du prophète Elie, une pour la figure de saint Jean, une enfin pour celle de l'apôtre saint Jacques (fig. 4), qui, en bas et à droite de la composition, couché par terre et les mains jointes, contemple dans un geste de stupeur et d'adoration la forme éblouissante du Christ. Deux dessins aussi pour

¹. Remercions ici M. René Huyghe, dont l'extrême obligeance nous a permis de retrouver le possesseur de cette maquette.

les groupes d'anges couchés sur les nuées i.

Les quatre premiers offrent cette particularité d'être des études de nu pour des figures destinées à être vêtues. C'est là un procédé qui sent évidemment le modèle d'Académie, mais qui, par là même, s'élève contre le grief souvent fait aux peintres de ce milieu, à Boucher entre autres, de dessiner parfois de chic.

L'empreinte de l'académisme est plus grave lorsqu'elle se traduit ici par la convention des attitudes. C'est le reproche que l'on peut faire à François Le Moyne que d'avoir rarement pris contact avec la réalité des gestes et des poses. Il exploite trop souvent un répertoire qu'il s'est façonné par de longues études.

Le grand geste des bras ouverts du Christ, nous le retrouverons identique dans la Vierge de l'*Assomption* à Saint-Sulpice, dans l'*Apothéose de saint Louis* du Musée de Nancy. Inversée, la figure d'Elie servira de nouveau pour l'évêque placé au centre de la coupole de la Vierge. Mais quel peintre, si grand soit-il, n'agit de même? Le plus grave n'est pas que les gestes soient semblables, c'est plutôt qu'ils soient emphatiques et conventionnels : bras écartés, mains posées sur le cœur, visages aux yeux renversés... ; ces défauts, heureusement, disparaissent ici, puisqu'il s'agit d'une vaste composition décorative, l'objectif lui-même contenant une certaine part d'arbitraire.

Une comparaison avec l'art des grands

décorateurs vénitiens montrerait encore une différence essentielle. Véronèse, Tintoret et leurs émules se caractérisent par une extraordinaire audace des perspectives plafonnantes, des attitudes renversées, et, chez Tintoret, les anges descendant tête en bas, du haut des nues, comme des ouragans, crevant à chaque instant le cadre en un perpétuel défi aux règles de l'équilibre. La composition de Le Moyne plafonne à peine, et ses personnages sont d'une sage prudence. Manque de hardiesse sans doute, mais aussi recherche du calme et de la mesure, jusque dans les œuvres décoratives, et qui caractérise bien le génie français.

Considérée dans son ensemble, et surtout par la qualité de l'atmosphère et la largeur de la composition, la *Transfiguration de Jésus-Christ* nous semble marquer une date importante dans l'œuvre de François Le Moyne. C'est l'opinion aussi de Lépicié, qui, dans sa *Vie des premiers peintres du Roi*, écrivait, en 1752 : « Le choeur des Jacobins qu'il termina, les lumières qu'il avait acquises en Italie et le bruit que fit son voyage augmentèrent beaucoup sa réputation. »

Formons le vœu que cette page si importante pour l'art français soit révélée, un jour prochain, par les soins d'habiles praticiens. Il y a deux ans, la coupole de J.-B. Pierre à l'église Saint-Roch, et cette année celle de Charles de La Fosse au dôme de l'*Assomption* ont été restaurées. Il nous semble que la *Transfiguration* de Le Moyne mériterait de semblables égards.

Jacques WILHELM.



FIG. 5. — FRANÇOIS LE MOYNE. — ÉTUDE POUR LA FIGURE DE MOÏSE.
AU PLAFOND DE SAINT-TOMAS-D'AQUIN.
(Louvre, Cabinet des Dessins.)

UN PORTRAIT DE FEMME INCONNUE PAR RUBENS DANS LA COLLECTION ROYALE DE ROUMANIE

Il y a quelques temps, M. Al. Busuioceanu a bien voulu me montrer les photographies des tableaux de la Galerie de S. M. le Roi Carol II de Roumanie, au cours de la préparation du nouveau catalogue qu'il en rédige.

Parmi les peintures attribuées à l'école espagnole, se trouve un grand portrait de femme, où l'on voyait, jusqu'à présent, une œuvre d'A. Sanchez Coello ou de Bartolomé Gonzalez.

Sans avoir eu encore sous les yeux l'original, il me paraît absolument certain qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre de Rubens, de la plus grande importance. C'est pourquoi je publie ici, avec l'aimable permission de M. Al. Busuioceanu, ladite photographie dont l'exécution, malheureusement, laisse à désirer.

Sans aucun doute possible, ce tableau appartient à l'époque italienne de Rubens, et l'on peut préciser qu'il a du être exécuté en 1608, à Gênes, peu de temps avant le retour du maître dans sa patrie. Nous ne connaissons jusqu'à présent comme portraits de femme authentiques, grandeur nature, des années 1606-1608, que ceux qu'a publiés Ludwig Burchard dans le *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, L (1929), c'est-à-dire les dames assises, autrefois chez Matthiessen et van Diemen, le Dr Benedict à Berlin, Agnew à Londres, et dans la collection de Mrs Bankes à Kingston Lacy. Tous ces portraits paraissent avoir été exécutés en 1606, à Gênes. Mais d'une lettre du comte Spinola à Rubens, adressée à Mantoue, nous pouvons conclure que l'artiste avait l'intention de revenir à Gênes,

au moment où il quittait cette ville pour Mantoue. Il avait promis de terminer (*seguire*)



FIG. 1. — RUBENS. — PORTRAIT DE FEMME INCONNUE.
(Collection de S.M. le Roi Carol II de Roumanie.)

les portraits du comte Spinola et de sa femme, lors de ce retour. Il n'est pas invraisemblable que le portrait de la collection du roi de Roumanie représente ladite comtesse de Spinola. Ludwig Burchard a bien voulu signaler à mon attention la coiffure, qui ne fut « lancée » qu'en 1608, comme le prouve l'histoire d'un portrait de Pourbus peint en 1608¹.

Toutes les caractéristiques du jeune maître sont là : l'allure du personnage, le dessin et le modelé des mains, la fontaine, le baroque de ses

1. Voir *G. B.-A.*, 1868, II, p. 451, et l'article *Pourbus* de L. Burchard dans le *Künstlerlexikon* de Thieme-Becker, vol. XXVIII, p. 316.

contours, comme celui de la silhouette de la dame, et le traitement du collier de perles, le buste antique placé dans une espèce de niche, cette arcade de rosier : il n'y a pas plus typique du jeune Rubens. On remarque dans le portrait du comte de Lerme à cheval la même voûte décorative. Le portrait de Roumanie nous paraît un peu moins dur que ceux de 1606, surtout dans le modelé de la figure, et la technique correspond tout à fait à une période un peu plus avancée, c'est-à-dire à 1608. Mais le traitement des vêtements est le même que dans les portraits cités de 1606.

AUG. L. MAYER.

B I B L I O G R A P H I E

WILHELM FRAENGER. — *Matthias Grünewald in seinen Werken, ein physiognomischer Versuch.* — Berlin, Rembrandt-Verlag, 1936.

Le nom de Mathias Grünewald, ainsi que deux portraits le représentant jeune et vieux, nous sont transmis par son premier biographe, Joachim von Sandrart (1606-1688). Des découvertes d'archives, dont les premières furent faites à Francfort en 1917 par W.-R. Zülch, permirent peu à peu de donner corps à ce fantôme : le nom de Matthias Grünewald disparut pour laisser place à Maître Mathis Gothart, au nom duquel s'ajoute le surnom Nithart, de la vieille racine allemande Nit, qui évoque une idée d'agressivité et qui se retrouve — rapprochement significatif — dans le nom de Nietzsche. Quant aux deux portraits fabriqués par la confuse tradition de Sandrart, il suffit de les rapprocher pour reconnaître du premier coup d'œil qu'ils ne représentent pas le même homme¹.

Le problème cependant se complique du fait que chacun des deux personnages, arbitrairement confondus, se retrouvent dans les personnages de l'œuvre de Grünewald. Le Grünewald jeune ressemblerait au saint Sébastien du triptyque d'Isenheim, le Grünewald vieux à l'ermite saint Paul. Grünewald ne pouvant être tous les deux, lequel des deux est Grünewald ? Est-ce un homme jeune, est-ce un homme mûr qui, entre 1513 et 1515, a exécuté ce chef-d'œuvre, l'une des sommes de la peinture universelle ? Car deux opinions s'opposent également en ce qui concerne la date de naissance de l'éigmatique maître, opinions toutes deux grosses de conséquences pour la position même de son œuvre et sa signification. Si, comme le croient certains, il est né autour de 1460, il apparaît comme l'aîné des autres grands maîtres de la Renaissance allemande, Dürer (1471), Lucas Cranach (1472), Holbein (1473) ; c'est un gothique attardé, disciple de

Schongauer. Si, selon la théorie adverse, il est né en 1483, il est avec Altorfer, Wolf Huber et Baldung Grien, un épigone de cette Renaissance et, exactement, le contemporain de Luther.

Au milieu de ces questions, que compliquent d'autres fascinantes ressemblances, en particulier celle du portrait d'un jeune graveur, signé M. N., de la collection Paul Tiocca, M. Fraenger mène son enquête physiognomonique avec une subtilité de détective. Éliminant peu à peu les hypothèses inconséquentes ou absurdes, il construit son personnage, le retrouvant dans la seconde série de visages, celle du Grünewald vieux, dont l'origine est l'extraordinaire dessin de l'Université d'Erlangen. C'est l'ermite saint Paul, c'est l'homme au visage extatique, renversé sur la nuque, dans une attitude typique et qui nous livre la clef psychologique de toute cette œuvre étrange. Maître Mathis, né en 1460, c'est sous l'aspect de ce vieillard perdu en lui-même qu'il faut nous le représenter, de même que c'est sous le signe de l'effort tendu, de la diagonale pathétique, de la contradiction entre deux forces, de la dialectique, qu'il faut considérer toute son œuvre. Solution bien allemande, mais qu'un examen attentif et sincère de l'œuvre de Grünewald ne fait que renforcer. Aussi suivra-t-on volontiers M. Fraenger dans les analyses par lesquelles il poursuit, à chaque aspect de cette œuvre, la détermination de deux éléments antagoniques, de deux pôles entre lesquels s'exerce cette énergétique, se déploie ce pathos qui, pour les Allemands, sont l'essence même du génie, force tragique et dynamique. Nous nous empressons d'ajouter que M. Fraenger n'abuse pas de sa méthode, ne s'écarte jamais du domaine strictement plastique, ne tombe pas dans la facilité et le système. Le sujet pouvait prêter — et a prêté — à d'abondantes exégèses symboliques : en beaucoup de cas, M. Fraenger adopte au contraire une solution particulièrement simple, par exemple dans son explication du triptyque de la Nativité, évoquant les trois messes de Noël, explication tout bonnement liturgique à laquelle certaines lignes du mystique Tauler apportent un secours

1. Voir aussi à ce sujet les remarques de M. M.-E. Kuhlmann, *Vrais et faux visages de « Grünewald »*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Octobre 1938, p. 185.

précieux et concluant. Bref, cet ouvrage est riche d'idées et de suggestions et mérite d'éveiller la curiosité passionnée de tous ceux pour qui la peinture est, ayant tout, *cosa mentale*.

CARLO GAMBA. — *Giovanni Bellini*, traduction de JEAN CHUZÉVILLE. — Paris, Gallimard, 1938, in-8, 225 p., 204 reproductions. (Collection : Le Musée de la Pléiade, publiée sous la direction de Mario Broglio.)

Jean Belin, comme on l'appelait en France, est un des peintres les plus importants de l'Ecole italienne, un grand maître parmi les Vénitiens. C'est un quasi centenaire, comme Titien, et son œuvre étonne par son abondance comme par sa continuité. Pourtant, presque toute sa « production narrative » a disparu, il nous reste surtout les Madones, les Pietà, qui surgissent de toute part à la mémoire quand on prononce le nom du peintre. Il n'est pas sûr que l'image qui surgit à cette évocation, soit bien fidèle. Giovanni Bellini jusqu'à la fin de ses jours s'est évertué à de grandes compositions, notamment à la décoration de la Salle du Grand Conseil du Palais des Doges ; ses dernières œuvres nous le montrent à la poursuite de sujets mythologiques par quoi il prétendait se renouveler lui-même. Si les Madones et les Pietà, par leur nombre même et leur mobilité, ont échappé à la destruction, elles n'ont pas évité le pinceau des restaurateurs, et en outre, elles ne doivent pas donner le change sur une activité artistique qui fut tout autre que celle d'un peintre de chevalet. Giovanni Bellini n'est pas non plus — pas moins, mais pas plus qu'un autre, « l'homme d'un seul livre », ou d'un seul style. C'est une tâche difficile, mais d'un intérêt certain, que de suivre son évolution, depuis les ouvrages où domine l'ascendant du grand-père Mantegna, jusqu'aux portraits où s'insinue le prestige d'Antonello de Messine, jusqu'aux compositions où s'affirme l'autonomie d'un grand esprit. La chronologie joue donc ici un rôle prépondérant, M. Carlo Gamba donne tous ses soins à ce patient travail de reconstitution. Toute la première partie du volume est consacrée à l'analyse très fine de l'art bellinesque, à marquer les rapports de Giovanni avec son père naturel Pacopo, avec son frère Gentile, le peintre de Mahomet II, avec Mantegna aussi, à montrer l'influence répandue au loin par cette dynastie de peintres vénitiens. Giovanni Bellini n'a pas seulement rendu, dans ses tableaux de piété, une nuance particulière de mysticisme et de sensibilité, c'est un maître du paysage, ce paysage que ne réussit pas à offusquer le rideau tendu derrière les Madones, et dont l'exemple le plus fort est peut-être celui de la *Prière au Jardin des Oliviers* (National Gallery). C'est aussi un portraitiste, et ses figures de jeunes gens ou de doges sont construites avec une singulière vigueur, une intensité calme d'expression qui les marque du sceau du maître. Les dessins, comme celui du *portrait de femme* de l'Académie de Venise reflètent cette volonté tendue, ce don de la concentration elliptique. Quand Jean Belin meurt, en 1516, il laisse la place à la seconde grande génération vénitienne, celle de Giorgione et de Titien. C'est un beau sujet qu'a traité M. Gamba, avec une science positive qui s'abstient d'amplifications littéraires. Il est aidé dans ses démonstrations par une illustration très abondante et de très bonne qualité : c'est le cas des volumes de la Pléiade.

J. B.

PAUL JAMOT. — *La peinture en Espagne*. — Paris, Plon, 1938, 64 p., 60 reproductions. (Editions d'histoire et d'art publiées sous la direction de J. et R. Wittmann).

M. Paul Jamot a su nous donner dans ce petit livre un excellent raccourci de l'histoire de la peinture en Espagne. Un raccourci, avec un fort accent porté sur les sommets : après un bon préambule sur les primitifs, Greco, Velazquez et Goya, sur lesquels un écrivain aussi sensible a toujours de quoi dire. Pour le reste, on est obligé d'aller vite quand on n'a que soixante-quatre pages à remplir. Puisqu'il s'agissait de caractériser le don précieux qu'a fait l'Espagne au monde avec ses peintres, s'il eût eu plus d'espace, l'auteur aurait pu nous parler des *bodegones*. L'Espagne est le pays des taciturnes : « *Es hombre de pocas palabras* », et M. Jamot, à propos des *Le Nain*, si j'ai bonne mémoire, a écrit de remarquables pages sur ces cruches rebondies qui appartiennent à Velazquez comme à Sancho Pança, et en quoi des moines peintres ont trouvé le motif d'une manière d'extase. Ce goût de l'objet muet et immobile est un trait assez constant de l'âme espagnole pour qu'il vaille la peine d'y insister. M. Lafuente nous l'a montré ici-même (G. B.-A., 1935, p. 169 et ss.). Une nature morte n'est pas si loin d'un portrait conçu par un tempérament méditatif, reployé sur lui-même, *ensimismado*, comme on dit. Voilà pourquoi je revendique quelque admiration pour celui de Philippe II par Pantoja de la Cruz, peintre secondaire assurément, mais qui a livré une image hallucinante à nos contemplations.

J. B.

YVONNE BEZARD. — *Madame de Staël d'après ses portraits*. — Paris et Neuchâtel, 1936, in-8°, 40 p. et 11 illustrations. (Publications de la Société d'études staéliennes.)

Napoléon semble avoir dit le mot définitif : « Elle est trop laide », ce qui est un grief suffisant — mais il en avait d'autres, et voilà pourquoi l'auteur de cette amusante brochure cherche des raisons au « soldat brutal ». Laissons la psychologie. Mme de Staël fut aimée, et eut d'illustres admirateurs. L'intelligence, la vivacité, même une voix forte, peuvent donner du prestige à un visage... trop viril. Oui, mais Carmontelle, Isabey, Firmin Massot même, Marguerite Gérard ou Vigée-Lebrun ne nous persuaderont pas que Corinne fut jolie ou même agréable. Elle s'habillait mal : c'est plus qu'un crime, une faute. Mais cette virago était une déesse, paraît-il.

J. B.

CARL KJERSMEIER. — *Centres de style de la sculpture nègre africaine*. IV^e volume. *Cameroun, Afrique équatoriale française, Angola, Tanganyika, Rhodésie*. — Paris, Albert Morancé; Copenhague, Fischers Forlag, 1938, in-4°, 34 p., 42 pl. (Edition subventionnée par la Fondation Ny-Carlsberg.)

Ce volume est le dernier de la série où M. Kjersmeier nous présente un répertoire de formes artistiques, provenant des populations nègres de l'Afrique. Nous avons déjà dit tout l'intérêt qui s'attache à cet ouvrage. De quelque point de vue qu'on aborde ces sculptures, il est assuré qu'elles méritent un examen attentif. On

sera surpris de voir naître en chaque région un style nettement défini. L'intention de l'artiste varie — on nous dit aussi que les centres de production se déplacent — selon son plus ou moins de religiosité et selon les ressorts intimes de son activité : il s'agit de créer un objet purement décoratif, de provoquer la terreur ou le rire pour chasser les mauvais esprits. Le tout aboutit à une plastique singulièrement variée et qui parfois entre dans le cercle de ce que nous appelons la beauté. Quelle est la part de l'imitation — imitation de l'indigène par lui-même, ou imitation de l'Européen — c'est ce qu'il est délicat le plus souvent, d'indiquer. Notons qu'un sultan des Bamum, Yaja, mort il y a une quinzaine d'années, est le premier souverain régnant qui se soit préoccupé de fonder un musée d'art dans sa capitale, Fumban. L'esprit de système, le goût de l'introspection se greffent ici sur l'instinct. Le volume, comme ceux qui l'ont précédé, est très bien présenté.

J. B.

Transactions of the International Numismatic Congress organized and held in London by the Royal Numismatic Society. June 30, July 3, 1936, on the occasion of its Centenary. Edited by J. Allan, H. Mattingly and E. S. G. Robinson. — Londres, Bernard Quaritch, 1938, in-4°, 490 p., XXVII pl.

Deux ans se sont écoulés depuis que le Congrès international de numismatique s'est tenu à Londres. On saluera avec plaisir la parution de ce gros volume qui atteste par le nombre et la qualité des communications, la longue liste des participants, à la fois le succès et l'importance de cette manifestation, et la place que tient la numismatique dans l'ordre des études d'art et d'archéologie. Il est impossible d'analyser chacun des articles ici réunis, mais il ne paraîtra pas inutile d'en donner la liste.

Monnaies grecques. — Sir George Macdonald, Cinquante ans de numismatique grecque. — Prof. Bernard Ashmole, Les rapports entre les monnaies et la sculpture. — Mrs Agnes Baldwin Brett, L'Aphlaston, symbole de victoire ou de suprématie navale sur les monnaies grecques et romaines — Herbert A. Cahn, Éléments locaux dans le style des monnaies grecques archaïques. — Stanley Casson, La technique des coins monétaires grecs. — S. L. Cesano, Un bronze colonial de Julia Mammaea, de Mallos, en Cilicie. — S. L. Cesano, Deux petites trouvailles d'argent de Carthage et des Brettii. — Fritz M. Heichelheim, Rapports économiques sur la statistique des monnaies grecques et hellénistiques. — Sir George Hill, Les sicles de la première révolte des Juifs. — Ph. Lederer, Une monnaie de bronze disparue, de Syracuse. — J. G. Milne, L'usage des monnaies dans l'enseignement de l'histoire grecque et romaine. — Paul Nicorescu, Deux monnaies d'or de Tyras. — Oscar E. Ravel, Trésor de monnaies de Corinthe, de Chiliomodi. — Willy Schwabacher, Une trouvaille de monnaies archaïques de Samothrace. — C. T. Seltman, Diogène de Sinope, fils du banquier Hikesias. — H. Wiesinger, Remarques sur un tétradrachme de Cimon. — A. M. Woodward, Quelques monnaies romaines et grecques impériales.

Monnaies romaines. — Prof. Andreas Alföldi, Une tête d'Isis à Rome, au IV^e siècle. — Prof. Franz Altheim, Le premier monnayage d'argent romain. —

Jean Babelon, Un médaillon d'or de Maximin Daia. — Prof. Joseph Dobias, Les monnaies impériales romaines, source pour les antiquités germaniques. — Jean Gagé, « Saeculum novum », le millénaire de Rome et le « Templum Urbis » sur les monnaies du III^e siècle ap. J.-C. — P. Le Gentilhomme, Notes sur un contorniate inédit. — Hugh Goodacre, Études byzantines. — Lodovico Laffranchi, Les monnaies légionnaires de l'empereur Gallien, et sa troisième grande victoire. — Joseph Liggle, Un portrait monétaire de Victorin. — Harold Mattingly, Les monnaies légionnaires de Victorin. — Gunnar Mickwitz, Sur l'inflation de monnaie de cuivre à l'époque des luttes pour le trône, après l'abdication de Dioclétien. — J. W. E. Pearce, Le règne de Théodose I^{er}, histoire et monnayage. — Karl Pink, Les ateliers monétaires de l'Empire romain. — C. H. Roberts et H. Mattingly, « Italicon nomisma ». — C. H. W. Sutherland, Les *minimi*, radiés et diadémés, leur place dans le numéraire romain et post-romain. — Rév. E. A. Sydenham, Problèmes concernant le dernier romain primitif.

Monnaies médiévales et modernes. — Adrien Blanquet, Les vicissitudes de la monnaie en France depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. — A. Dieudonné, La concession du droit de monnaie à Savary de Mauléon par le roi d'Angleterre, duc d'Aquitaine, et les rapports du Poitevin avec le Tournois. — G. Galster, Trouvailles au Danemark. — W. Hävernick, Le matériel que peut offrir la numismatique pour l'établissement des courants d'échange, en Allemagne, aux XII^e et XIII^e siècles. — August v. Loehr, La coopération internationale en numismatique. — Hans Holst, Moneta en vieil anglais, « Mōt (peningr) » dans les légendes monétaires du vieux norvégien — B. Thordeman, Trouvailles monétaires en Suède, législation et organisation. — N. L. Rasmussen, Monnaies étrangères dans les trouvailles monétaires en Suède. — Prof. V. Tourneur, Le prétendu monnayage d'Edouard III en Brabant. — Colonel Axel Wahlstedt, Les exigences d'un bon catalogue. — Z. Zakrzewski, Monnaies du Moyen Age frappées avec des coins provenant de différents pays.

Monnaies britanniques et coloniales. — Derck Allen, Le monnayage d'étain de l'âge du fer, en Angleterre. — Colonel N. Belaiev, Sur la répartition des sceattas. — Derck Allen, Le monnayage de la seconde invasion belge. — Christophe Blunt, Lumières nouvelles sur le monnayage d'argent lourd de Henri IV, 1399-1412. — J. B. Caldecott, La monnaie de l'évêque des enfants, à Bury St Edmunds. — Rev. A. Mallinson, Monnaies britanniques historiques. — H. E. Stapleton, Le monnayage des îles du Channel.

Monnaies orientales. — John Allan, Les débuts du monnayage dans l'Inde. — T. G. Arayamuthan, Un nouveau type de monnaie contremarquée. — Sir Richard Burn, La loi sur la découverte des trésors, dans l'Inde, et son application. — Prof. S. K. Chakraborty, Notes sur des monnaies du Bengale. — Prof. E. Herzfeld, Notes sur le monnayage achéménide et les noms d'ateliers sassanides. — A. H. Lloyd, Thésaurisation de métal précieux dans l'Inde. — Prof. L. A. Mayer, Quelques problèmes du monnayage des Mamelouks. — Philip Thorburn, Monnaies rares des Moghols. — R. B. Whitehead, Multan, la maison de l'or.

Médailles. — Jean Babelon, La médaille de Chaffrey Carles. — S. H. Fairbairn, Les médailles de la Révolution française de 1848, et de la seconde République. —

Colonel M. H. Grant, Médailles anglaises modernes. — T. Spicer-Simson, L'artiste par rapport aux monnaies et médailles. — J. Uzorinac, L'œuvre du médailleur Ivo Kerdic.

J. B.

Monographies des peintures du Musée du Louvre. Inventaire critique et détaillé du Département des peintures. — J. Jordaëns, *Les quatre évangélistes*, par M. EDOUARD MICHEL et Mlle HÉLÈNE DE VALLÉE. — Paris, Éditions des Musées nationaux, 1938, in-4°, 14 p., 10 pl., 30 reproductions.

Voici le premier fascicule d'une publication dont nous avons déjà signalé l'économie. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il fait honneur à ceux qui l'ont entreprise, MM. René Huyghe et Edouard Michel. La présentation en est remarquable, le prix modique : 25 fr. Le succès paraît assuré, et nous le souhaitons au plus méritoire des labours. Il s'agit d'un *inventaire*, et cet album est le premier d'une série indéfinie : le programme est d'une ampleur à donner le vertige, sa poursuite exigera une ténacité dans l'effort, un esprit de suite qui donnent à penser. Pas de plan d'ensemble : sur chaque tableau on ouvre un dossier, et quand les documents forment une somme — on ne se targue point qu'il ne reste plus rien à dire ou à trouver — on publie. C'est, je crois, la bonne méthode pour aboutir. Pour entrée de jeu, on nous offre une œuvre magnifique, les *Quatre évangélistes* de Jordaëns. Le faisceau de lumière projeté sur le tableau et sur ses détails, donne un prestige étrange à un ouvrage qui n'est pas assez admiré. Aucune littérature, mais des faits très clairement exposés : Etat physique du tableau — Histoire, avant et après l'entrée au Louvre — Etude du thème depuis de lointaines origines (tradition iconographique du Moyen Age) jusqu'à son passage de l'art italien à l'art flamand — Analogies avec d'autres ouvrages du maître, modèles retrouvés, influences — Chronologie — Copies — Gravures — Appréciations au cours du temps, revue critique — Bibliographie. — D'un coup d'œil on peut embrasser la matière, et tous les renseignements sont à portée de la main. Cet exemple est convaincant, il n'est que d'avoir le courage de continuer. Notons qu'un pareil travail serait impossible sans la collaboration de bien des auxiliaires bénévoles. Rendons hommage à la conscience et au dévouement de ces aides techniques : Mlle Hélène de la Vallée vient en tête du bataillon, et M. Edouard Michel a pu se féliciter d'avoir eu recours à ses bons offices. L'esprit d'équipe est une qualité dont on peut attendre des merveilles. On rêve d'un avenir où le Musée du Louvre serait doté d'un incomparable instrument de travail.

J. B.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Collection de reproductions de dessins* publiée sous la direction de Gabriel ROUCHÈS, Conservateur du Cabinet des Dessins.

I. *Nicolas Poussin*. — Quatorze dessins publiés par G. ROUCHÈS.

II. *Raphaël*. — Quatorze dessins publiés par G. ROUCHÈS.

III. *J.-H. Fragonard* — Quatorze dessins publiés par P. LAVALLÉE.

IV. *Eugène Delacroix*. — Quatorze dessins publiés par P. LAVALLÉE.

1938. Musées Nationaux, André Barry, imprimeur. 4 cartables.

Deux pages d'introduction avec une note biographique, un catalogue raisonné de quatre pages et des planches — d'excellentes planches — tel est l'aspect uniforme des fascicules de cette collection si bienvenue. Les dessins des maîtres, quoi de plus révélateur, quel plus fécond sujet d'étude? Or, sur ce domaine, une bonne reproduction vaut presque l'original. Je pense que ces recueils auront une large diffusion. Il faut remercier ceux qui ont eu l'initiative de leur publication et ceux qui ont le mérite du choix et de la présentation, leurs noms seuls en attestent la valeur.

J. B.

TRAVAUX DU 1^{ER} CONGRÈS INTERNATIONAL DE FOLKLORE, tenu à Paris du 23 au 28 août 1937 à l'Ecole du Louvre. — Tours, Arrault et Cie, 1938. (Publications du département et du Musée National des Arts et Traditions populaires.)

La création du Musée des Arts et Traditions populaires, que conserve et anime, au Palais de Chaillot, l'inlassable Georges-Henri Rivière, inaugure en France toute une renaissance des sciences folkloriques. Une autre importante manifestation, dans ce domaine, aura été ce congrès qui rassembla de brillants esprits européens. Il fut ouvert par des messages du professeur Rivet, de M. Louis Piérard, de l'illustre James Frazer et du Professeur Helbok, de l'Université de Leipzig, lequel ne manqua point de montrer comment, pour l'Allemagne actuelle, la notion de peuple ne coïncide pas avec la notion d'Etat, puisque tant d'Allemands se trouvent encore situés hors de l'espace allemand : d'où le caractère spécialement spirituel et dynamique qui marque en Allemagne les études populaires ; d'où, aussi, l'importance de l'idée du sang.

Ce manifeste mis à part, les communications qui ont été produites à ce progrès forment un matériel assez complet pour nous montrer la diversité des directions où s'étendent les recherches folkloriques et en fixer les méthodes. Le folklore apporte des contributions précises à l'histoire des civilisations et des techniques humaines, à la sociologie et à l'étude des croyances collectives, des mythes, des traditions orales. Par ailleurs, les communications consacrées à la méthodologie et à la muséographie folkloriques ne sont pas moins intéressantes. Enfin l'utilisation du folklore dans la pédagogie, dans l'architecture, dans l'organisation des loisirs pose des problèmes aussi délicats que pressants. Il en est de même de l'artisanat, qui a fait l'objet de communications intéressantes : la défense et la protection des métiers, l'apprentissage, les rapports entre les formes d'art régionales et le goût moderne, tous ces problèmes demandent à être abordés sans enthousiasme conventionnel et rhétorique, mais avec une prudente finesse de jugement et une connaissance experte des réalités concrètes et sociales. L'esprit scientifique qui inspire les recherches des folkloristes peut utilement aider en ces matières l'écrivain d'art, le sociologue et le législateur.

G. W.

R E V U E D E S R E V U E S

PANTHEON (septembre 1938). — G. WEISE, *Une œuvre ignorée de la jeunesse de Berruguete à la Cathédrale de Valence*. — BENNO GEIGER, *Contribution à l'étude de Magnasco*. — A propos de la scène dont l'église de Santa Maria de Campomorto a été le théâtre, publication de documents conservés dans les archives de cette église et que Magnasco a dû utiliser pour l'exécution de la grande composition que cet événement lui a inspirée. — A.-B. DE VRIES, *De nouveau Ve: meer et le Caravage*. L'auteur compare le tableau de Vermeer récemment découvert et entré au Boymans Museum de Rotterdam avec une peinture du Caravage qui se trouvait encore il y a peu de temps chez le Marquis Patrizi à Rome. Il considère que les affinités qu'il note entre les deux œuvres ne sont pas accidentelles et que Vermeer a dû subir l'emprise du Caravage par l'intermédiaire soit de l'original lui-même en question, soit d'une réplique ou d'une gravure, soit, enfin, indirectement, de quelque peintre propagateur, à l'époque, de l'influence italienne aux Pays-Bas.

THE BURLINGTON MAGAZINE (septembre 1938). — HENRY THANNHAUSER, *Van Gogh et John Russel : quelques lettres et dessins inconnus*. — Les lettres de Van Gogh ont considérablement facilité la connaissance et la compréhension de son art; celles que l'auteur publie ici, à côté de quelques dessins inédits, rappellent l'amitié qui unissait Van Gogh à John Russell et complètent ainsi d'une façon notable sa biographie. — HERMANN GOETZ, *Types et scènes de l'Orient dans la peinture de la Renaissance et du Baroque*. II. — L'auteur continue ses recherches de formes orientales introduites par les artistes de l'époque de la Renaissance et du Baroque dans la peinture européenne. Le présent article relève les aspects de cet ordre dans l'art allemand et dans celui des Pays-Bas.

L'ART ET LES ARTISTES (novembre 1938). — Numéro consacré à Daumier, le lithographe, le peintre et le sculpteur évoqué dans une intéressante étude, très abondamment illustrée, due à M. Raymond Escholier, qui a déjà consacré à l'analyse de l'œuvre de Daumier quelques-uns de ses meilleurs loisirs. — L'art de Daumier a été jusqu'ici mis en valeur dans la littérature étrangère plus encore que dans celle de France. Ce sont les travaux de Fuchs, et surtout de Kłossowski qui font toujours autorité, qui ont facilité le classement de la production de Daumier, d'une déroutante abondance. Mais ce sont des aperçus donnés par de subtils interprètes de la peinture tels que M. Raymond Escholier, tels aussi que M. Claude Roger-Marx à qui l'on doit le charmant et suggestif *Daumier*, publié chez Plon et paru en bonnes feuilles dans le vieux *Mercure de France*, que la vraie figure de Daumier, celle de l'homme, du philosophe aussi bien que du peintre et du graveur, apparaît avec une hallucinante netteté — comme si elle était ciselée sur le vif avec les outils mêmes dont cet extraordinaire modelleur de formes s'était servi. Figure grimaçante, douloureuse, mais vigoureuse, ferme et si française par sa sérénité, par le bon sens qu'il a fait présider au contrôle de sa vision ouverte sur toutes les plaies de l'humanité.

LE DESSIN (juin-juillet 1938). — P. RATOUIS DE LIMAY, *Trois collectionneurs du XIX^e siècle*. II. Le docteur La Caze. — L'auteur a entrepris de nous présenter dans une longue série d'articles, les figures

des plus marquants amateurs français d'autrefois. Dans le choix même de ce thème nous avons plaisir à retrouver l'idée qui a présidé à notre exposition du *Dessin français dans les Collections du XVIII^e siècle*. Cette histoire du goût français vue à travers ses plus subtils représentants vaudrait d'être réunie dans un volume. Depuis le XVII^e siècle jusqu'au XIX^e, où l'auteur nous introduit maintenant, elle est une des plus attachantes qui soient.

REVUE BELGE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART (avril-juin 1938). — Dr G. HASSE, *Les Vikings en Belgique*. Complément à l'étude de l'auteur sur les Vikings en Belgique, parue dans la même revue (septembre 1935), à propos de la récente acquisition par le British Museum de Londres d'une *proue (?) de barque viking trouvée dans l'Escaut*. — H. MANSION, *A propos de l'ancienne église Saint Donatien à Bruges*. Analyse critique et archéologique des documents existants sur la cathédrale Saint Donatien de Bruges dont les gravures de la *Flandria Illustrata* de Sanderus, ainsi que des *Délices des Pays Bas*, servent l'image. L'auteur montre les rapports entre cette construction et l'église d'Aix-la-Chapelle et conclut que, comme celle-ci, elle était de style byzantin dans la conception de son plan, ayant été plus tard voûtée à la romaine. — JEAN HELBIG, *Circulation de modèles d'ateliers au XIV^e siècle*. D'après des peintures de vitrail du XIV^e siècle de Rhénanie, du Brabant et d'Angleterre, l'auteur étudie le caractère cosmopolite de la peinture médiévale et explique par la circulation de modèles les complexes échanges d'influences qui en ont favorisé l'élaboration : au XII^e et XIII^e siècles, le « flux » d'influence française; au XIV^e de celle des Florentins et des Siennois, vers le Nord; vers 1350, le « ressac » international « et le reflux vers le Sud des influences germanique et néerlandaise, informées elles-mêmes à partir de 1500 environ par la Renaissance italienne ». — J. LESTOCQUOY, *L'atelier de Bauduin de Bailleul et la tapisserie de Gédéon*. La biographie de Bauduin de Bailleul reconstituée d'après de précieux documents d'archives jusqu'ici inédits et inutilisés, suivie de l'analyse serrée de la tapisserie de Gédéon, de l'atelier de « peintres de patrons », dirigé par Bauduin de Bailleul, enfin du rôle de cet atelier dans l'histoire de la tapisserie à l'étude de laquelle cet article apporte une importante contribution.

OUD-HOLLAND (Fasc. V, 1938). — A. WELCKER, *Adrianus de Vries Hagiensis, peintre et sculpteur*. — Publication de dessins que l'auteur attribue à cet artiste et qui lui permettent de considérer comme étant également de sa main un groupe en bronze d'un triton avec une naïade, aujourd'hui dans la collection Pierpont-Morgan. — H. C. HAZEWINKEL, *Les Verburgh, famille de peintres de Rotterdam*. Quelques notes sur Dionys Verburgh (environ 1640 à 1722) et ses deux fils, Rutger et Yan, une famille de peintres originaires de Rotterdam, dont Dionys surtout s'est fait un nom comme paysagiste ayant travaillé dans la manière de Hercules Seghers. — On trouvera dans ce fascicule un aperçu de la littérature récente consacrée en Angleterre et en Amérique à l'art néerlandais, qui, présentée sous forme de catalogue classé par techniques et par noms d'artistes, constitue un complément précieux aux dictionnaires et ouvrages bibliographiques relatifs à l'art des Pays-Bas.

ASSIA RUBINSTEIN.

M U S É O G R A P H I E

MUSÉE DU COSTUME, NEW-YORK. — New-York possède depuis fort peu de temps, mais en avance sur la France où tous les efforts en ce sens sont jusqu'ici demeurés vains, un Musée du Costume qui est en même temps un centre d'étude et de documentation sur toutes les questions relatives à l'art du costume. Un article d'Irène Lewisohn dans le *Magazine of Art* (mai 1938) en donne un rapide aperçu.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BUDAPEST. — *Országos Magyar szépművészeti múzeum. A régi képtár Katalógusa.* — Budapest, 1937, 20×14, 321 p. — Le Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Budapest établi par M. Denis Csanyi, Conservateur de ce Musée, et par M. Andor Pigler, est un ouvrage qu'on regrette de ne voir publié qu'en hongrois, alors qu'il pourrait rendre des services si considérables, tant aux visiteurs étrangers du Musée qu'aux savants du monde entier non initiés à la langue hongroise et dont le nombre n'est pas négligeable. En attendant l'avis des spécialistes sur la contribution que ce volume apporte à l'étude des écoles de peintures représentées dans ce Musée qui est parmi les plus riches et les plus sélectionnées de l'Europe Orientale, nous voulons signaler l'importance de la tâche accomplie par ses auteurs. Les notices relatives à chaque artiste représenté dans ce musée et à chaque œuvre cataloguée sont d'une extraordinaire ampleur et résument toutes les données biographiques, tous les travaux antérieurs, tout en leur ajoutant le résultat de nouvelles études analytiques, une monumentale bibliographie, un excellent index de noms cités, etc.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW-YORK. — *Chinese bronzes of the Shang (1766-1122 B.C.) through the T'Ang Dynasty (A.D. 618-906).* New-York, 1938, 21×14, XXXII-29 p., pl. — Le Metropolitan Museum of Art de New-York vient de présenter au public une importante exposition de bronzes chinois réunissant près de cinq cents pièces tirées de collections publiques et privées d'Amérique. Le catalogue de cette exposition constitue, comme toutes les publications qui accompagnent les manifestations artistiques temporaires de ce Musée, un memento extrêmement instructif de tout ce qui se rattaché à l'art représenté dans l'exposition. Le présent catalogue contient une étude sur l'évolution de l'art du bronze en Chine et sur les différents aspects qu'en conservent les Etats-Unis, par M. Alan Priest, une introduction par M. H. E. Winlock, directeur du Musée, évoquant la richesse et la valeur des collections américaines dans ce domaine, richesse en vertu de laquelle cette exposition peut être comparée à celle de Londres de 1935, qui était due aux concours du monde entier; une chronologie de Dynasties qui se sont succédées en Chine ainsi qu'un abondant répertoire de formes de l'art chinois plastique et décoratif, illustré d'éloquents schémas. Une série de planches reproduisant les pièces les plus importantes exposées contribue à faire de ce petit volume un ouvrage qui, après avoir servi de guide idéal aux visiteurs de l'exposition, est destiné à prendre place dans toute bibliothèque.

The Iranian Expédition 1937. New-York, 1938 (Bulletin du Musée, vol. XXXIII, n° 11, novembre 1938). — Il faut signaler également la publication par le même musée des résultats de l'expédition archéologique dirigée par le musée dans l'Iran et dont la partie la plus importante a porté, en 1937, sur les fouilles à Nishapur. — Un compte rendu détaillé appuyé d'une analyse critique comparée en est donné dans le présent fascicule par MM. W. Hauser, J.-M. Upton et C. K. Wilkinson à qui sont dus ces travaux qui enrichissent d'une façon très remarquable les collections d'art persan du musée. Quelques-unes des pièces capitales mises au jour sont d'ailleurs reproduites.

BOYMAN'S MUSEUM, ROTTERDAM. — *Museum Boijmans en Museum van Oudheden te Rotterdam. Jaarverslag 1937, 27×19, s. p., xi pl.* — L'année 1937 a été pour le Musée Boymans de Rotterdam, dont ce fascicule publie le compte rendu annuel, une des plus brillantes qu'un musée puisse souhaiter. C'est l'année des acquisitions particulièrement importantes dont le monde des arts n'a cessé de s'entretenir et qui ont fait couler l'encre des historiens les plus parcimonieux. Le Vermeer découvert par M. Bredius, le splendide panneau du Maître de l'autel de Saint-Jean, le magnifique *portrait d'homme au bérét rouge* de Rembrandt ont apporté à ce musée, vertigineusement grandi en ces dernières années, des titres de gloire remarquables. Le présent annuaire nous apprend, d'autre part, l'entrée au musée d'œuvres de Ph. Koninck, Jan Lievens, et surtout de Perronneau et de Dureux qui nous réjouissent en tant que témoignages de l'intérêt dont le goût hollandais favorise notre art du XVIII^e siècle. On a plaisir à rappeler que l'Exposition des *Chefs-d'œuvre des collections privées des Pays-Bas*, organisée dans ce Musée en été 1938 a rappelé les qualités et les exigences de ce goût et a ajouté au prix qu'il sied d'attacher à toutes ses expressions.

SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM, ZURICH. — *Sechsundvierzigster Jahressbericht, 1937.* Zurich, Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1938, 22×15, front. en couleurs, 112 p., 35 ill. — Le Landesmuseum, Musée Historique de Zurich, publie le compte rendu de son activité annuelle qui témoigne de la variété, de l'intérêt et de l'intensité des travaux qui se poursuivent dans ce musée. La liste des nouvelles acquisitions venues enrichir tous les départements du musée en l'espace d'une seule année, est d'une impressionnante longueur, et celle des donateurs à qui l'on doit ce méthodique enrichissement apporte un exemple de plus de l'heureuse influence que des faveurs privées peuvent exercer sur les destinées d'un musée. En dehors de cet accroissement du fonds même du musée, les collections documentaires ont subi de non moins appréciables extensions, en particulier celles de la photothèque, de la bibliothèque et des archives des monuments historiques. Une importante part de l'activité du musée est consacrée aux fouilles que le musée dirige, à Zurich même et dans la région. Le même fascicule contient en outre des articles de M. Emil Vogt sur les fouilles du cimetière de Zurich, de M. F. Gysin sur trois objets d'orfèvrerie du XVII^e siècle récemment entrés dans le musée, etc.

AS. R.

LA
NEIGE
VOUS DONNERA
DE BELLES
COULEURS.



200 STATIONS FRANÇAISES DE NEIGE
sont mises à quelques heures de chez vous
par le rail.

• économiquement

• dans les meilleures conditions de confort
et de sécurité.

Renseignez-vous dans les gares et agences S.N.C.F.
sur les billets et cartes d'abonnement à prix réduit.

Billets de Week-end 50 % de réduction
Validité : 3 jours 1/2 à 4 jours 1/2
Billets de séjour 20 ou 25 % de réduction
Validité 40 jours
Cartes d'abonnements "le week-end à
prix réduit" Validité 3 mois ou la saison
Billets de famille 75 % de réduction à
partir de la 3^{me} pers. Validité 40 jours
Minimum : 300 Kms.
Billets de groupe 50 % de réduction
Validité 20 jours

S.N.C.F.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS

2^e édition

HISTOIRE DU CHATEAU DE BAGATELLE

PAR

GEORGES PASCAL

Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet

Un volume, 20 × 14

78 pages, 32 ill.

Prix : 18 frs

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS VIII^e

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)
Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue
Téléphone : Temple bar 8780

Sous presse :

AL. BUSUIOCÉANU

Galerie de Peintures DE

S. M. le Roi Carol II de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE
(En deux volumes)

Ecole Italienne et Espagnole

Environ 300 pages de texte
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS VIII^e

LA VIE ARDENTE

DE
Paul GAUGUIN
PAR
RAYMOND COGNIAT

AVEC UNE PRÉFACE
D'HENRI FOCILLON
Professeur au Collège de France

Une biographie très vivante, accompagnée d'une étude critique et d'un catalogue des principales œuvres du maître; des documents inédits; un essai de classement de l'œuvre gravé; un chapitre sur l'éthnographie de Tahiti.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS-VIII^e

•
Un vol. in-8° Prix : 10 fr.

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 X 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Deux volumes in-4° (25 X 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire

260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCATEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Art. 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R E P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER
DEGAS, CEZANNE